

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) 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) 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) 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

II

HACIA 1914, DE PINTURA

EL TRÁNSITO

Tres serán las fuentes primarias que marcarán la evolución de ese nuevo mirar del poeta hacia el mundo: la escuela del Quattrocento italiano, que descubrirá durante su estancia en Florencia entre abril y mayo de 1898; la obra de Paul Cézanne, con motivo de la celebración del primer aniversario de la muerte del pintor en el *Salon d'Automne* de París en octubre de 1907; y los cuadros de El Greco, descubiertos en el viaje a Toledo del invierno de 1912. Tres episodios que Rilke aprovechará para gestar tres de los momentos culminantes del ensayo pictórico en la obra del poeta. La confección de *Das Florenzer Tagebuch* (Diario Florentino), las *Briefe über Cézanne* (Cartas sobre Cézanne) y el conocido *Epistolario Español*, que recoge la experiencia de Rilke en Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla y finalmente, el lugar de la queja, Ronda.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- XXIV. Terraza del Castillo Montecalvello, a cién kilómetros de Roma, residencia de Balthusz.
- XXV. Giorgione. *Concerto*, 1506-1507, Galería Pitti, Florencia.
- XXVI. John Ruskin, (a, b, c) analogía entre las vetas Alpinas sobre Chamonix y una antigua muralla Turríta, frente a la relación analógica entre la línea pictórica de una vieja casa de la campaña francesa y el perfil lejano de los montes (a, b, c, d, e, f).
- XXVII. Giovanni Segantini, *Vaca en el abrevadero*, 1892.
- XXVIII. Bartolomé Murillo, *La cocina de los Ángeles*, 1646.
- XXIX. Paul Cézanne, *Madamme Cézanne*, 1877.
- XXX. Escuela de Nicolas Froment, *Retable des Pérussis*, circa 1480, Catedral de Aix-en-Provence.
- XXXI. Rembrandt, *La lucha de Jacob contra el Ángel*, 1659.
- XXXII. El Greco, *San Juan Bautista*, c.1600.
- XXXIII. El Greco, *La estigmación de San Francisco de Asís*, c.1600.
- XXXIV. El Greco, *El quinto sello del Apocalipsis*, c.1608-c.1614.
- XXXV. El Greco, *Visión de Toledo*, 1596-1600.
- XXXVI. El Greco, *San Andrés y San Francisco*, 1595.
- XXXVII. El Greco, *Crucifixión*, 1596-1600, Museo del Prado, Madrid.
- XXXVIII. El Greco, *Ascensión*, 1608-1613, Museo de San Vicente, Toledo.
- XXXIX. Jerónimo López Ayala, *La Guía del Vizconde Palazuelos*, 1890.
- XL. El Greco, *Laocoonte*, 1608-1614.
- XLI. El Greco, *Vista y plano de Toledo*, 1608-1614, Museo del Greco, Toledo.
- XLII. Representación de la constelación de Acuario bajo los designios de Perseo y Algol.
- XLIII. Mariano Salvatierra, *Túmulo procesional*, 1804, Catedral de Toledo.
- XLIV. San Cristóbal, Catedral de Toledo.
- XLV. Wasily Kandinsky en el 36 Ainmillerstrasse, su casa en el barrio muniqués del Schwabing, 1911.
- XLVI. Paul Klee, *Tagebucher* 1898-1918.
- XLVII. Paul Klee, *Ein Engel überreich das Gewünschte* (El Ángel ofrece aquello que se desea), Der Strum, 1913.
- XLVIII. Paul Klee, *Impotencia humana*, 1913.
- XLIX. Paul Klee, *Der Selbstmörder auf der Brücke* (Suicidio en el puente), 1915.
- L. Jerónimo Cruz, *El puente de San Martín*, Toledo, siglo XVIII.
- LI. Auguste Rodin, *La puerta del Infierno*, 1885-1917.



fig. XXIV

Terraza del Castillo Montecalvello, a cién kilómetros de Roma, residencia de Balthusz.

Rainer Maria Rilke llegó a la ciudad italiana a mediados de abril de 1898, y encontró una habitación céntrica en Lungarno Serristori, no lejos del Ponte delle Grazie, “*y su techo plano me pertenece tanto en lo que cubre como en el espacio libre que lo domina. El dormitorio mismo no es, en verdad, más que un vestíbulo, siendo la verdadera habitación una amplia y alta terraza de piedra*”. La habitación de Rilke quedaba limitada por dos únicos elementos: un techo común con el cielo y una terraza. La búsqueda de *lo abierto* quedaba fijada desde un emplazamiento en comunión cósmica con el exterior, concepto del que años más tarde el propio poeta intenta instruir a un jovencísimo Balthusz, como veremos pronto.



Fig. XXV

Giorgione. *Concerto*, 1506-1507, Galería Pitti, Florencia.

Las cosas mismas ocultaban y manifestaban su enigma como Lenguaje, un acertijo que hay que describir. Y entre todas las obras enumeradas, esta ora la que acapara la máxima intensidad del discurso entre las páginas de *Das Florenzer Tagebuch* (Diario Florentino), pues “*mis impresiones más fuertes y fecundas provienen de él*”.

Se trata de la exaltación de un callado coloquio entre tres hombres, un estado, una acción animada. “*Y como en un crepúsculo común la unidad y la vinculación espiritual entre esos seres se hallan muy delicadamente indicadas en el hecho de que los tres producen un solo y mismo sonido, tal como tres solitarios de diferente madurez que van por senderos distintos*”. O como si las tres edades del hombre se conjugasen bajo el reino de la tal anhelada y siempre recobrada infancia rilkeana. La música, o mejor dicho, la larga vibración de la última nota producida por uno de ellos, les constela en una nueva realidad. La del silencio que precede a toda *palabra* musical. Se trata de una espera. Y en ella habitan, ya que los tres “*se encuentran en la salvación de una suprema felicidad*”.

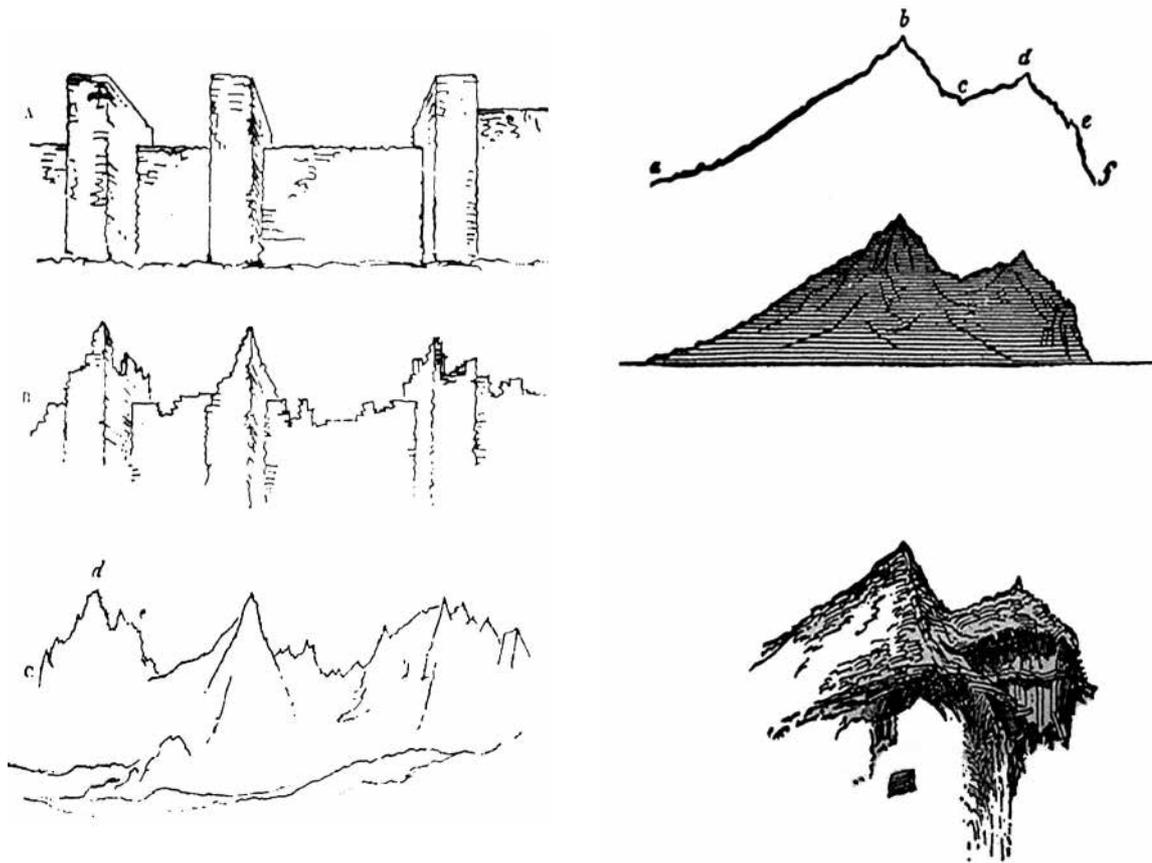


Fig. XXVI

John Ruskin, (a,b,c) analogía entre las vetas Alpinas sobre Chamonix y una antigua muralla Turríta, frente a la relación analógica entre la línea pictórica de una vieja casa de la campaña francesa y el perfil lejano de los montes (a,b,c,d,e,f).

Pintar el límite entre el cielo y la tierra -lo efímero y lo eterno- sólo es posible desde representación de la línea. Contrucción humana y artificial frente a la divina. Esta era la tarea de los simbolistas románticos avalada desde las palabras de Rilke. “*Su perfil era grande, seguro, monumental, es lo eterno en su obra*”. Su perfil coloca en el mismo lugar al hombre y la naturaleza, del mismo modo que las investigaciones analógicas de John Ruskin entre arquitectura y naturaleza parecen buscar una relación de igual. Así, el arquitecto iguala el mundo natural y el artificial, a través de las sinuosas líneas que recorren tanto las vetas alpinas sobre Chamonix como una antigua muralla Turríta, o el viejo perfil sobre una casa de la campaña francesa junto a su lejano reflejo en los montes.

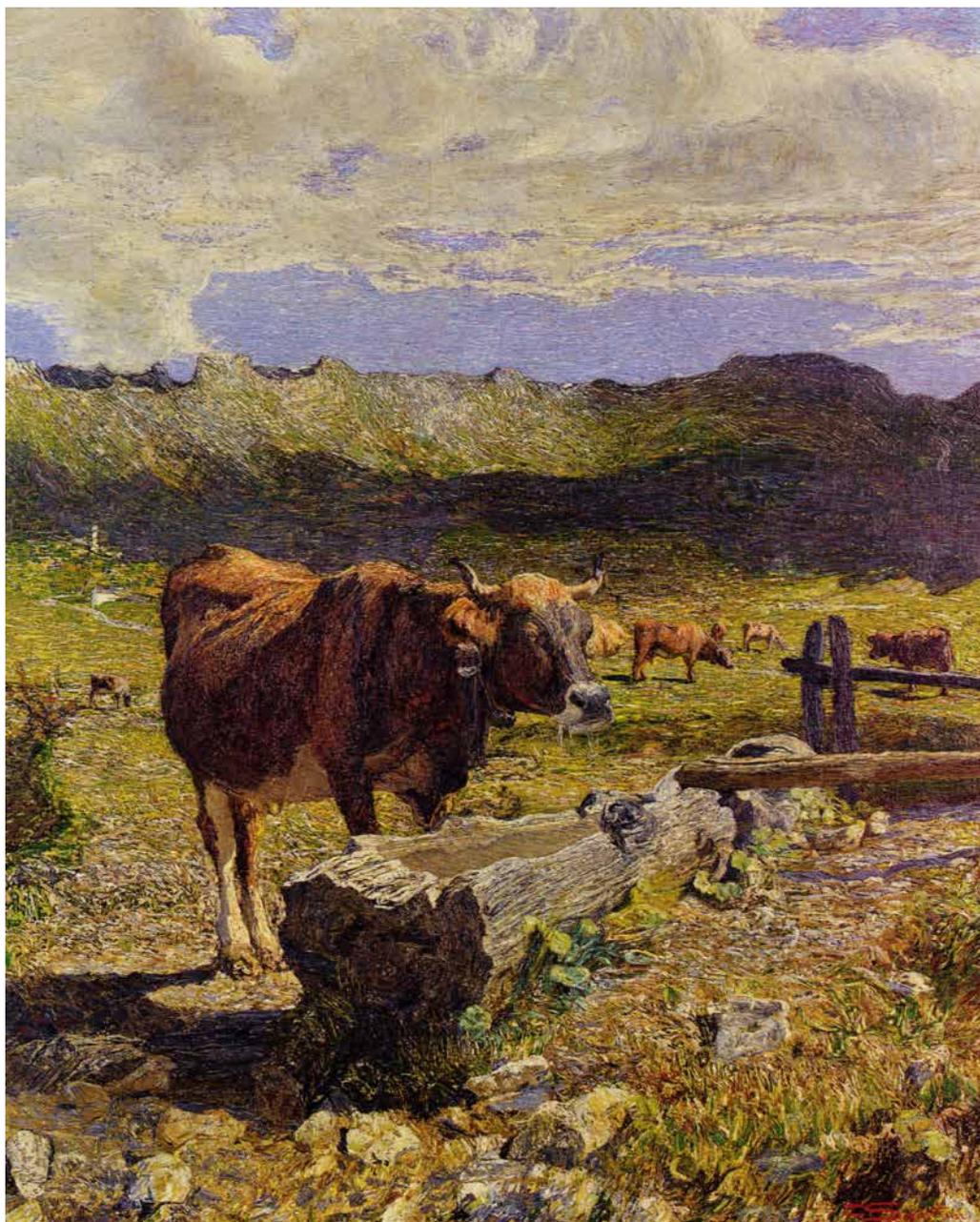


Fig. XXVII

Giovanni Segantini, *Vaca en el abrevadero*, 1892.

Pero no son Ruskin y Millet los únicos. Le acompaña “la vaca mugiente de Segantini en el famoso cuadro que se encuentra en la Nationalgalerie de Berlín. La línea con la que se dibuja contra el cielo el lomo del animal, esa línea inolvidable, tiene fuerza y claridad milletianas, pero es inmóvil, tiembla y vibra como una cuerda sonante, tocada por la luz pura de ese alto y solitario mundo alpino”. El perfil del animal se transforma en una cuerda sonante en vibración, tres años después de que Walter Crane publicara *Line & Form* y estableciera similares correspondencias entre el dibujo de una línea y las representaciones de sus fuerzas invisibles de un cuerpo en movimiento. Del mismo modo que la existencia del hombre en la tierra sólo alcanzaría su misión al transformarse éste, entre las páginas de su *Das Buch der Bilder* (Libro de las Imágenes) en 1902, en una cuerda tensa o puente que transmite las resonancias invisibles del mundo.



Fig. XXVIII

Bartolomé Murillo, *La cocina de los Ángeles*, 1646.

Las cosas, desprendidas finalmente de todo atributo, se transforman en Lenguaje. Palabra verdadera. Como sucede en *La Cocina de los Ángeles* de Bartolomé Murillo (1646), pintura admirada por Cézanne en sus constantes visitas al Louvre relatadas por Joachim Gasquet. En el cuadro, como en Worpswede, el cielo de los ángeles de Murillo está lejos, y sólo hay tierra. Sus manos en su gesto vivifican cada uno de los objetos que se encuentran en el interior de la cocina. Los ángeles y los objetos cotidianos coexisten en un mismo plano. La única presencia cuyos pies no tocan el suelo es la del santo, rodeado por una aureola de luz que le circunda en su rezo. Murillo comparte con Chardin esa nueva sacralidad del objeto, sólo que el segundo oculta el gesto angélico que las eleva a santos.



Fig. XXIX

Paul Cézanne, *Madamme Cézanne*, 1877.

Pero la condición limar que la línea adquirió en Worpswede, en Cézanne fue substituida por el color. porque simplemente *“la pintura acontece en el color”*. La presencia más notable llegaría con este retrato, en el que el pintor repite *“con mesura un motivo azul cobalto con una cruz con el centro vacío”*. No se trataría más que de la descripción de un motivo floral en un simple papel provenzal interpretado por Cézanne sino fuera por los comentarios del poeta que preceden a la descripción del color azul. *“Aunque tantas veces me haya parado delante con inflexible atención, el gran complejo de colores de La mujer en el sillón rojo me cuesta memorizarlo, tanto como un número de muchas cifras”*.



Fig. XXX

Escuela de Nicolas Froment, *Retable des Pérussis*, circa 1480, Catedral de Aix-en-Provence.

Si recordamos las palabras de Rilke a Witold Hulewicz a fecha de 13 de noviembre de 1925 podremos obtener más pistas. “*No hay ni un acá ni un allá, sino la gran unidad, en la que habitan esos seres que nos sobrepasan: los Ángeles*”. Una gran unidad, la del cielo y la tierra, en la que habitan también la pareja de ángeles que presiden una de las primeras vistas de la montaña de la Sainte Victoire en el siglo XV, y cuyo gesto con sus manos junto a la imagen de la cruz que ya hemos estudiado no debe pasar por alto. La pareja de ángeles ocupa la posición central del retablo, cada uno a ambos lados de los brazos de una desnuda cruz de la pasión, y con sus manos reproducen una doble figura triangular: una con su vértice y mirada hacia el cielo, la otra con su vértice y mirada hacia la tierra. Una doble figura de la que resulta esa gran unidad rilkeana, de cuya tarea se desprenden los últimos lienzos que el pintor de la Provenza dedicó a su montaña sagrada, y entre los cuales encontramos sólo uno en el que el pintor representara la Sainte Victoire como la intersección de esa doble figura gestual.

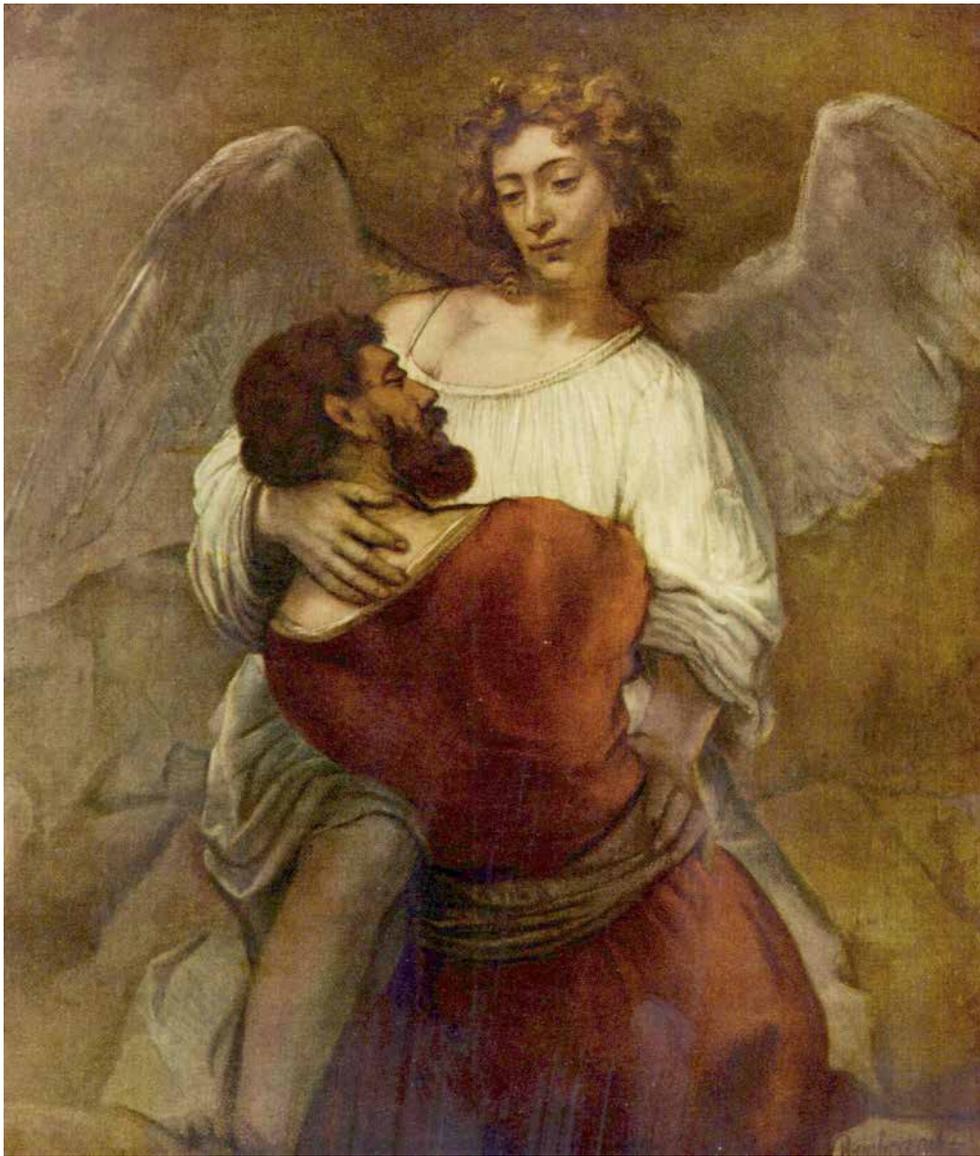


Fig. XXXI

Rembrandt, *La lucha de Jacob contra el Ángel*, 1659.

Sólo quien vence la auténtica batalla del hombre contra el Lenguaje “*sale derecho y bien erguido*”. Lenguaje que no se ofrece con asiduidad a la lucha, y de la que pocos salen victoriosos. Cuando el poeta describe el sonido que producen los tendones en el enfrentamiento, se refiere a la única herida que según el relato bíblico el Ángel pudo causarle a Jacob, la rotura de su tendón, que se percibe como el sonido de la cuerda de una melodía. O el Lenguaje de las cosas mudas, aquél frente al que Hofmannsthal se ofrecía a rendir cuentas al final de sus días. Y no sería hasta el final de sus días que Rilke volvería a dedicarle a la figura de Jacob otro nuevo poema.

*“Como Jacob con el Ángel luchó,
con el gigante sol lucha la viña;
con el gran día de verano, y éste
de otoño, hasta el ocaso”*



Fig. XXXII

El Greco, *San Juan Bautista*, c.1600.

Pero la presencia de El Greco en Alemania no alcanzaría su momento estelar hasta la exposición de la colección del comerciante húngaro Marzell von Nemes (1866-1930), celebrada en 1911 en la Pinacoteca de Munich y promovida por Hugo von Tschudi. Al año siguiente, El Greco fue el único de los maestros antiguos en formar parte en la *Sonderbundaustellung* de Colonia, el gran foro del expresionismo alemán, donde un *San Juan Bautista* del cretense -adquirido tras las instancias de August Macke- se expuso junto a una obra de Van Gogh. Asimismo, no faltaron representantes de la pintura moderna, como Oskar Kokoschka, o incluso Paul Klee, como veremos más adelante, que no dudaron en confrontarse con su espíritu.



Fig. XXXIII

El Greco, *La estigmación de San Francisco de Asís*, c.1600.

En la primavera de 1903, el poeta entra por primera vez en el estudio de Ignacio Zuloaga, en la 54 Rue Coulaincourt, ve con gran asombro tres Grecos que posee el pintor: *La Estigmación de San Francisco de Asís*, un *San Antonio* y una *Anunciación*. Se trata del primer contacto de Rilke y El Greco, sobre el que más tarde habrá que insistir. En una carta del 12 de mayo de 1904, dirigida a Lou Andreas-Salomé, prosigue: “*Los trabajos que me propongo a realizar y que me habrán de ocupar alternativamente son: uno sobre el poeta Peter Jacobsen, y el otro sobre el pintor Ignacio Zuloaga. [...] Zuloaga fue, junto con Rodin, el único hombre que me ha impresionado profundamente y largamente durante mi estancia en París, y cuyo valor y significación siento, y puedo hablar*”.



Fig. XXXIV

El Greco, *El quinto sello del Apocalipsis*, c.1608-c.1614.

Rilke también pudo haber visto también este cuadro, admirado también por el escritor Maurice Barrés en Eibar. Según Camón Aznar, su presentación en París, "*con una fiesta en el estudio de don Ignacio Zuloaga, determinó la sorpresa inaudita de los críticos y la afición por la pintura del cretense*". Rilke se suma a esta ola general de entusiasmo por la obra del pintor, contribuyendo a engrosar la visión mística y esotérica de la obra del cretense iniciada por la crítica francesa fin de siglo.



Fig. XXXV

El Greco, *Visión de Toledo*, 1596-1600.

El primer documento en el que queda plasmado el impresionante entusiasmo por el pintor es una carta dirigida a Rodin del 16 de octubre de 1908. El poeta acaba de regresar a su casa después de haber pasado una hora en el Salon de Luxembourg delante de este cuadro. El paisaje que envuelve a Toledo en este cuadro le parece cada vez más grandioso, y siente la necesidad de describírselo a Rodin tal como lo ha visto:

“Mi querido Rodin. Estoy de vuelta del Salón donde me he pasado una hora ante Toledo de El Greco. Ese paisaje me parece cada vez más sorprendente. Tengo que describírtelo tal y como lo he visto. A saber: La tormenta ha roto y cae bruscamente tras una ciudad que sube deprisa por la pendiente de una colina hacia su catedral, y más arriba, hacia su alcázar, cuadrado y macizo. Jirones de luz aran la tierra, la remueven, la rasgan y hacen parecer aquí y allá los prados, de pálido verde, detrás de árboles como insomnes. Un estrecho río sale sin movimiento de entre el amasijo de colinas y amenaza terriblemente con su azul negro y nocturno las llamaradas verdes de los matorrales. La ciudad, espantada y sobresaltada se yergue en un último esfuerzo como para taladrar la angustia de la atmósfera. Habría que tener sueños así”.



Fig. XXXVI

El Greco, *San Andrés y San Francisco*, 1595.

Una vez en Madrid, el 2 de noviembre de 1912, visita en el Museo del Prado la colección de Grecos que allí se encuentra expuesta: *El Bautismo de Cristo* (1596-1600); *Vista y plano de Toledo* (1610-1614); *San Sebastián* (1610-1614), junto a la representación arquitectónica en su fondo del puente de Alcántara y el Castillo de San Servando y *San Andrés y San Francisco* (1595), donde la crítica especializada ha intentado localizar el puente de Alcázar.



Fig. XXXVII

El Greco, *Crucifixión*, 1596-1600, Museo del Prado, Madrid.

Se trata del cuadro que más honda impresión causó a Rilke durante su visita de unas horas al Museo del Prado, y cuya principal composición remite a la intersección de un doble triángulo invertido: el primero el formado por San Juan, la virgen María y María Magdalena, en la tierra; el segundo aquel que integran los tres ángeles que intentan contener la sangre que emana de Cristo, y de los cuales uno, el que se sitúa en el vértice inferior, encuentra sus alas literalmente en el espacio del espectador, en la Tierra.



Fig. XXXVIII

El Greco, *Ascensión*, 1608-1613, Museo de San Vicente, Toledo.

La última tarde de su estancia en Toledo, irá apresuradamente a contemplar, él sabe que por última vez, esta *Asunción* de El Greco, y allí permanece, hasta que el ruido de llaves del celador le avisa que tiene que abandonar el pequeño museo. Tan intensa ha sido la contemplación, que puede describir el cuadro, varios días más tarde, lejos ya de Toledo, aunque en el lienzo Rilke solo ve ángeles, ángeles que ascienden, y todo lo demás ha desaparecido: *“Un ángel enorme irrumpe oblicuamente en el cuadro, y otros dos ángeles tan solo se elevan. El resto de la escena no podía ser otra cosa que ascensión, subida, y nada más. Esto es física del cielo”*.



Fig. XXXIX

Jerónimo López Ayala, *La Guía del Vizconde Palazuelos*, 1890.

El ángel de Rilke encuentra un primer reflejo en las pinturas del Greco. Pero existe todo un elenco de fuentes primarias que acompañaron al poeta en el descubrimiento del paisaje castellano y que nutrieron las últimas exalaciones de una posible visión romántica y pintoresca del mundo.



Fig. XL

El Greco, *Laocoonte*, 1608-1614.

Con el Laoconte, El Greco ofrece una de las mejores interpretaciones clásicas de la mística toledana. Para su elaboración el pintor no siguió la fuente de Virgilio sino que demostró, una vez más, su bagaje cultural y acudió a textos menos conocidos como el de Actinos de Mileto. Según este autor, junto al padre sólo muere uno de los hijos a manos de la serpiente que derriba al sacerdote mordéndole la cabeza, mientras el otro prosigue en su lucha. Y al fondo, la visión de la ciudad de Toledo, convertida en la Troya grequiana. En el extremo izquierdo, el otro vástago se debate entre la vida y la muerte, todavía de pie, describiendo una curvatura insólita muy similar a las caídas que ya por aquellos años Rilke había descrito en los protagonistas la *Puerta del Infierno* de Rodin, posturas que suponen la evolución de los primeros ensayos de las pinturas de *San Mauricio* y *la legión tebana* y los soldados que testifican la *Resurrección de Cristo*. De hecho, a día de hoy aún no se ha dado con una única clave que interprete la presencia de los tres personajes que contemplan la escena, y que fueron descubiertos tras la limpieza de 1955. En torno a ellos se debate la duda y el interrogante mítico: ¿Adán y Eva, Epimeteo y Pandora, o bien Paris en Troya? Fuera cual fuera la respuesta, todas corresponderían a una nueva versión de la tradición clásica en tiempos de la Contrarreforma.



Fig. XLI

El Greco, *Vista y plano de Toledo*, 1608-1614, Museo del Greco, Toledo.

La dualidad de lenguajes permanente en El Greco, y especialmente al final de su vida, hace que para algunos esta sea una composición caracterizada por la “exactitud topográfica”, mientras que para otros no sea más que una “vista”, un paisaje imaginario, ideal y emblemático que se presenta como una copia muy similar a la representación que de la ciudad de Toledo realizan Georgius Braun y Franciscus Hogenbergius en su *Civitates Orbis Terrarum* (1588-1618). La clave está en dos licencias que introduce: por un lado la figura revestida de oro y sosteniendo un cántaro y una cornucopia de la que fluyen todo tipo de alimentos. No sólo se trata de una alusión culta al Tajo, siguiendo las pautas clásicas que ya había tratado la alegoría del río como un anciano que trae la abundancia y la prosperidad a las tierras que baña. En esta ocasión, El Greco utiliza todo un repertorio de emblemas que los humanistas de la ciudad despliegan en las arquitecturas efímeras y entradas triunfales que tienen lugar en la ciudad de Toledo.

Toledo es la ciudad en la que la nueva visión del hombre en el mundo acontece como luz en forma de estrella, correspondencia que toma prestada de El Greco, atento lector *De Coelestial Hierarchia* de Pseudo Dionisio Areopagita, así como de los diez diálogos de Francesco Patrizi, destacado representante de la filosofía neoplatónica del Cinquecento y otros. El elemento de mayor importancia del sistema neoplatónico es la luz, que adquiere un valor trascendente, metafísico. Sin embargo esa luz no permanecerá por mucho tiempo en el cielo. La caída de una estrella, que meses más tarde relatará Rilke desde un puente de Toledo, verifica la síntesis vertical entre cielo y tierra que tanto anhelaba el poeta. La nueva mirada del hombre frente a la construcción del mundo.

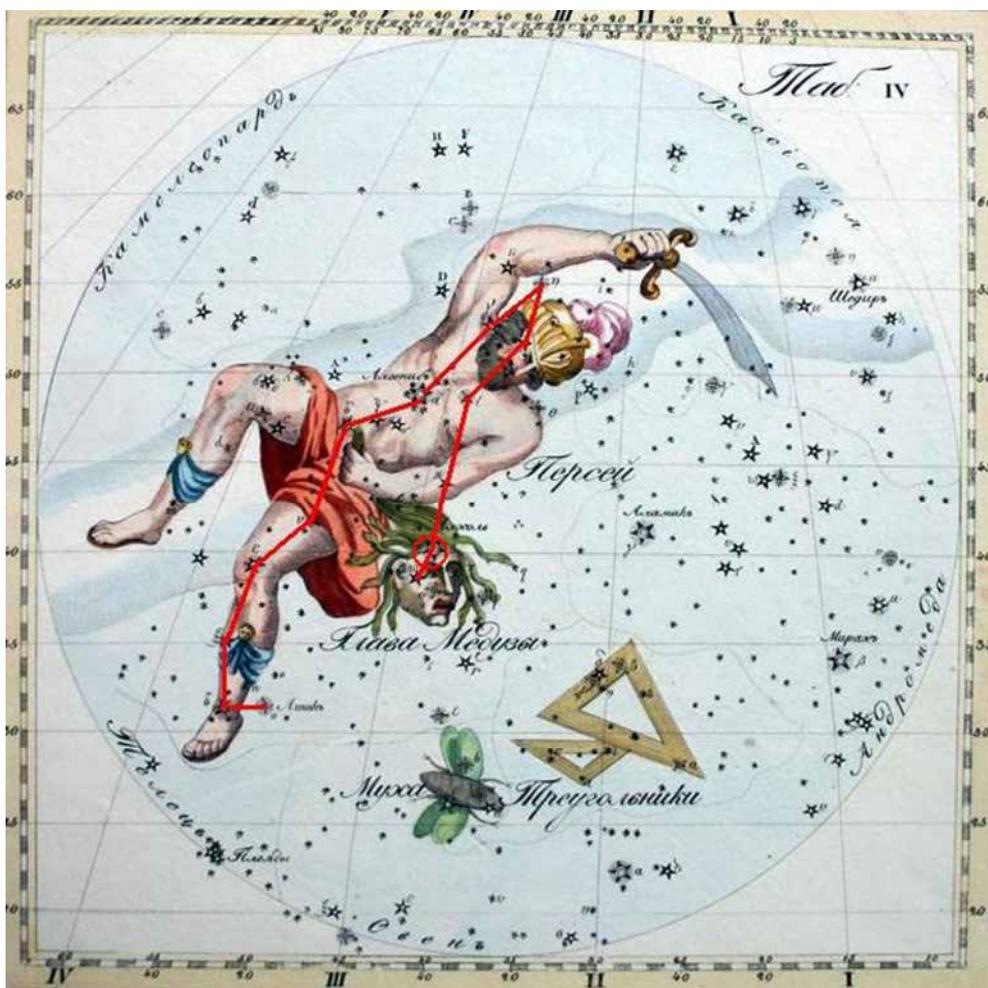


Fig. XLII

Representación de la constelación de Acuario bajo los diseños de Perseo y Algol.

Recordemos que la figura del portador del ánfora que derrama agua sobre la ciudad castellana también se trata de una de las representaciones de Acuario, cuya cabeza se representa a través de un cuadrángulo de estrellas que contiene en su interior la forma de un ojo. Es el centro de Acuario una estrella, luz, como atributo de la visión. La caída de una estrella, que meses más tarde relatará el poeta desde un puente de Toledo, verifica la síntesis vertical entre cielo y tierra que tanto anhelaba Rilke. Una caída que tiene lugar de noche. Y una síntesis que, como la estructura arquitectónica que lo acoge, pronto dará paso al espacio del umbral y el tiempo del devenir. Entre 1912 y 1914, el cielo agota sus trascendencias y es el ángel quien acompaña al hombre en su nuevo designar.



Fig. XLIII

Mariano Salvatierra, *Túmulo procesional*, 1804, Catedral de Toledo.

La escultura, obra de Mariano Salvatierra en 1804 -tal y como se extrae de su correspondencia-, es un mecanismo elevador del cirio pascual con forma cilíndrica, como si de una columna se tratase, y se encuentra rodeado y sostenida por dos ángeles de extraordinarias dimensiones, cuyos pies ensangrantados tocan el suelo del santo recinto. En éste se puede leer la inscripción: “*Los condujo por medio de una nube de día, y por la noche los alumbró con el resplandor del fuego*”. Y por detrás del primer ángel y su inscripción en la base, un segundo emblema en relieve acompañado por su pareja, que sostiene en sus manos las cadenas ensangrentadas de la esclavitud en el pecado del pueblo de Israel antes de ser liberado.

Y la pareja de ángeles son los portadores de esa luz en la tierra, en tiempos de Pascua. Otro Ángel en la Tierra. En este caso, portador de la luz que simboliza la esperanza ante la muerte y resurrección del Mesías.



Fig. XLIV

San Cristóbal, Catedral de Toledo.

En abril de 1913, residiendo de nuevo en París tras su visita a España, Rilke escribe el poema *Sankt Christofferus* (San Cristóbal). La experiencia del mismo se remonta al descubrimiento de la pintural mural del Santo en la Catedral de Toledo, tal y como la carta a la princesa Marie von Thurn und Taxis a fecha de 13 de noviembre de 1912 desde el Hotel Castilla da fe de ello: “*Y heme aquí todos los días en la catedral, sentado debajo de un gigantesco San Cristóbal que llega también realmente hasta el arranque de la bóveda*”. Eran los hijos de los ángeles caídos en la tierra del *Libro de Enoc* también Gigantes.



Fig. XLV

Wasily Kandinsky en el 36 Ainmillerstrasse, su casa en el barrio muniqués del Schwabing, 1911.

En su obra *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) de 1910, Kandinsky defiende que la abstracción es el único camino que resigue el rastro de la tradición espiritual mística, una tradición presente tanto en la literatura que leía como en la pintura que observaba Rilke, ya que “*es obvio que las representaciones trascendentales en la esfera religiosa y el afán de la abstracción en la esfera del arte son manifestaciones de una misma actitud anímica frente al cosmos*”.

1915.

Das Herz welches für diese Welt schlug ist in mir wie zu Tode getroffen. Als ob mich mit diesen Dingen nur noch Erinnerungen verbinden ... Ob nun der kristallinsche Typ aus mir wird? 950.

Mozart rettete sich (ohne sein Inferno zu übersehen!) im grossen Ganzen in die fremde Hälfte hinterher. Was das nicht ganz begreift, könnte ihn mit dem kristallinschen Typ verwechseln.

Mann verlässt die demerige Gegend nur laut dafür hin- 951.
über in eine jenseitige, die ganz ja sein darf.

Abstraction.
Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört.

Je schreckenvoller diese Welt (wie gerade heute) desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt ein dicketüchtige Kunst hervorbringt.

Heute ist der gestrige - heutige Übergang. In der grosse Form-
grube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern den Stoff zur Abstraction.

Ein Brauch ist von unechten Elementen, zur Bildung unechter unreiner Kristalle.
So ist es heute.

*

Aber dann: Ernst blutete die Druse. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod.
Kann ich dem sterben, ich Kristall?

ich Kristall

Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht es mich 952
innerlich nichts an.

Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten musste ich fliegen.
Und ich flog

In jener zertrümmerten Welt warle ich nun noch in der Erinnerung,
wie man zu weilen zurück denkt.

Somit bin ich abstract mit Erinnerungen

Fig. XLVI

Paul Klee, Tagebucher 1898-1918.

En la ciudad de Munich, poeta y pintor compartirían residencia en la Ainmillerstraße, 34, Rilke en el cuarto piso, Klee en la planta baja. Recuerda Klee, "esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí". Se trata de una tensión del interior hacia el exterior para destruir lo que en apariencia es irrelevante. Una guerra interior que finaliza con el extraordinario manifiesto espiritual de la obra del pintor, ante el horror y la barbarie de la Guerra en 1915: "Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo morir, yo, el cristal? Yo, el cristal". Cristal y luz. Mística expresionista que verifica los anhelos de trascendencia rilkeana enunciados desde un puente castellano.

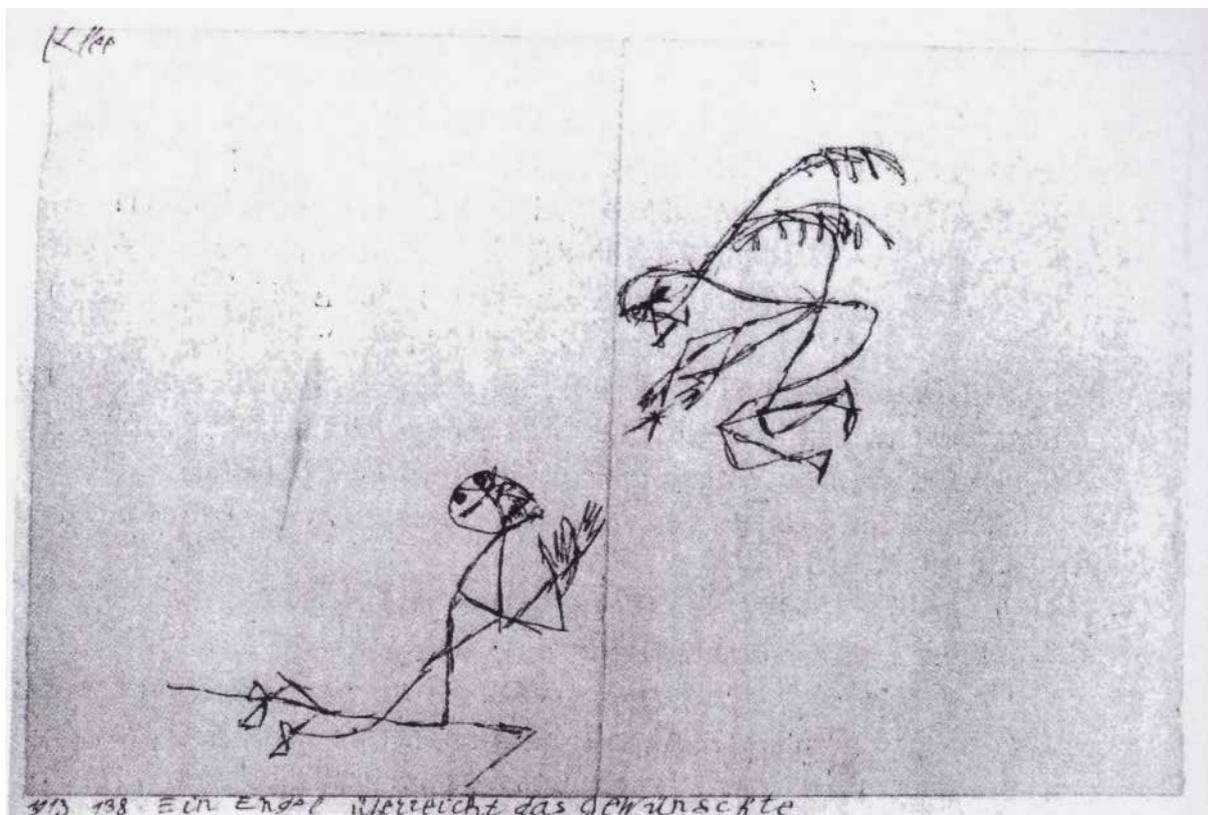


Fig. XLVII

Paul Klee, *Ein Engel überreich das Gewünschte* (El Ángel ofrece aquello que se desea), Der Strum, 1913.

Se construye así el horizonte teórico de sus experimentaciones sobre la línea-luz, el mismo año en que publica la primera traducción al alemán del texto de Robert Delaunay *Sur la lumière*, un ensayo que convoca un nuevo poder de la mirada en la Tierra: “*Nosotros vemos hasta las estrellas*” y “*Se debe querer ver*”. En el dibujo de Klee aparecen dos figuras, unidas y separadas por una línea vertical, una fractura entre los dos mundo: a la izquierda, en el reino de lo visible, un autorretrato de Klee arrodillado, en actitud de súplica y rezo; y frente a él, a la derecha, en el reino de lo invisible, la figura de una Ángel que desciende a la Tierra, y que porta en sus manos, como ofrenda al hombre, una estrella. Se trata de la primera representación de la figura del Ángel en la obra de Klee. El año es 1913, meses antes del viaje a Túnez junto a Louis Moillet y August Macke en diciembre. La misma época en la que Rilke, tras su estancia en España, se retira a París -entre finales de febrero y junio en la rue Campagne-Première, 17- para confeccionar los que más tarde serían conocidos como los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la Noche), entre los cuales la figura de la caída de la estrella es una constante protagonista.

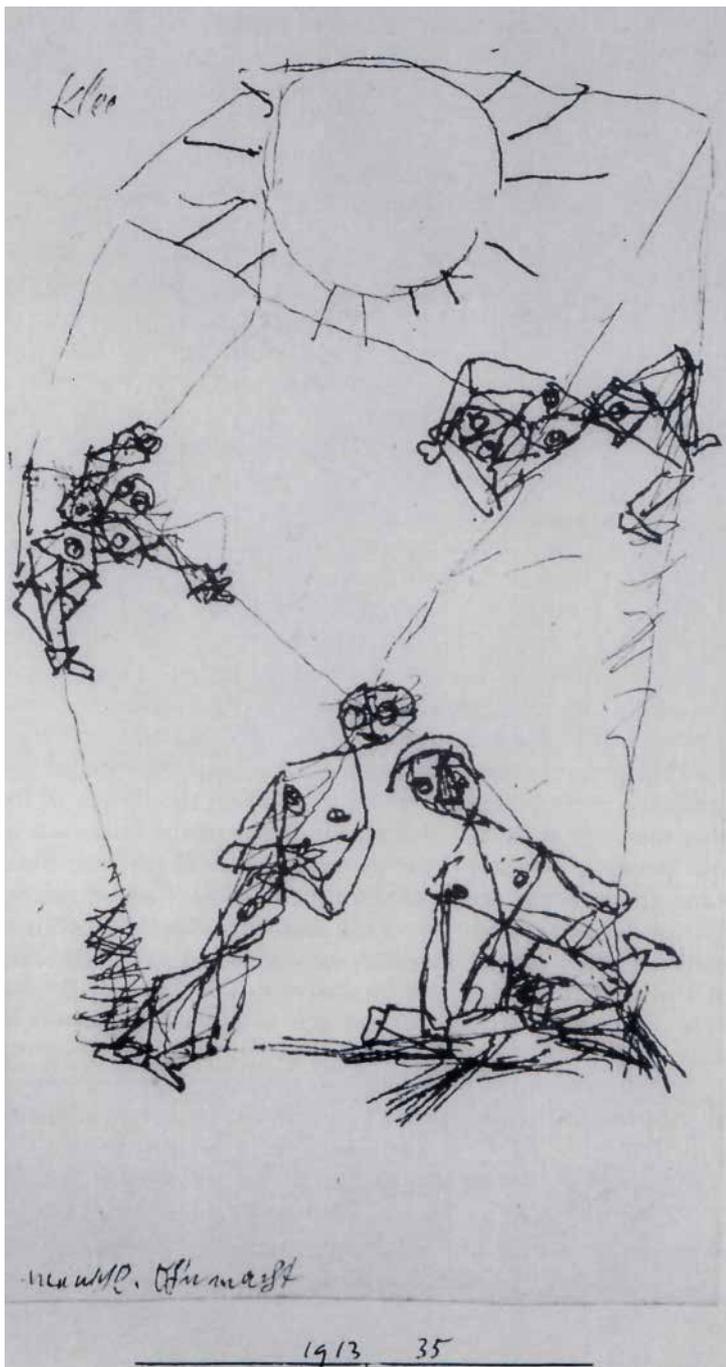


Fig. XLVIII

Paul Klee, *Impotencia humana*, 1913.

Un triángulo en su base contiene la figura de un hombre y una mujer en la tierra. Un segundo y tercer triángulo, la figura de dos extraños seres que sobrevuelan por encima de sus cabezas. Y en el vértice superior, un cuarto y último triángulo invertido que contiene la primera estrella del sistema solar: el sol. Decía Platón que la superficie esta cubierta de triángulos. El cuadro se muestra como una constelación de ellos, en el instante previo al que el Ángel descienda a la tierra portador de esa estrella. Así lo demuestra su cronología. La impotencia del ser del hombre en la tierra se suple con la entrega de la estrella, otro tipo de sol, por parte del ángel.

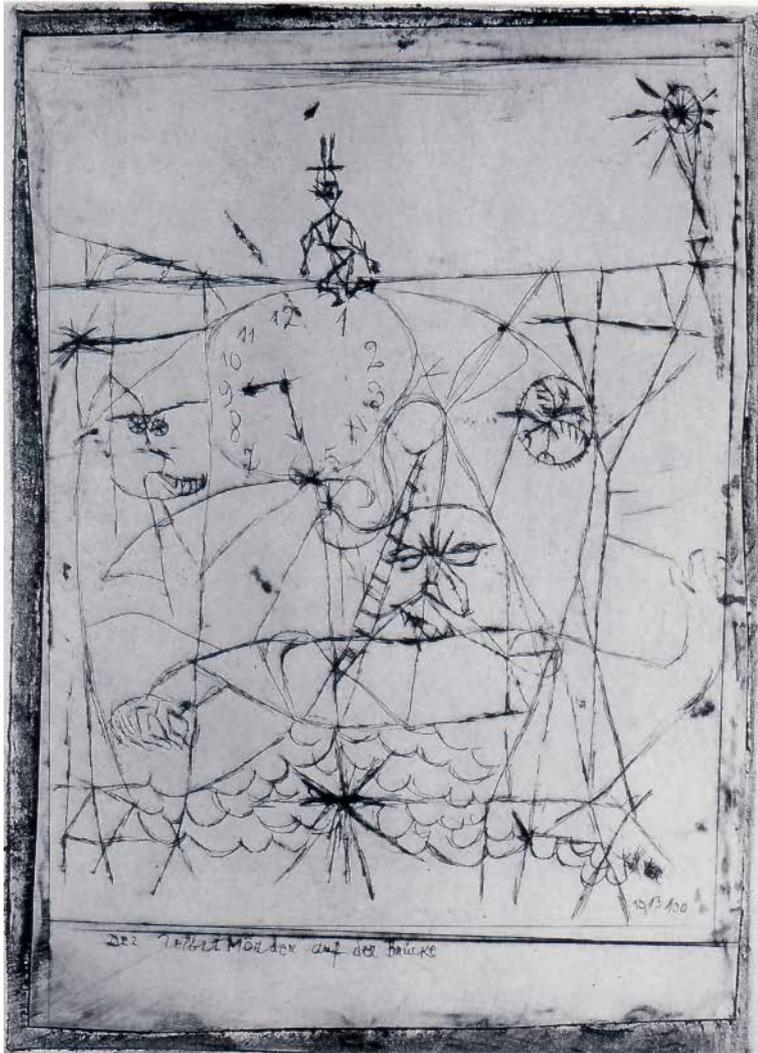


Fig. XLIX

Paul Klee, *Der Selbstmörder auf der Brücke* (Suicidio en el puente), 1915.

Un funambulista pende del fino hilo que separa los dos extremos de su travesía. Otro tipo de puente, la línea. Al fondo, una estrella. La muerte, quizás, el único camino para dar con ella. Rilke ya lo intuía meses antes en Munich:

*“Ahí tenemos la muerte: un azulón
destilado en una taza sin platillo.
[...]
Oh caída de estrellas
una vez vislumbrada desde un puente.
¡No olvidarte! ¡Quedar!”*

Las orillas irreconciliables del hilo sobre el que pende el funambulista de Klee ya no son el mundo visible y su esencia invisible, sino las dos mitades que componen la palabra *Hoff-nung* (Esperanza). Esta descansa sobre el arco de un reloj que recuerda que el único templo posible será a partir de ahora el tiempo. Porque en 1915 el asa de la taza ya se encuentra rota.

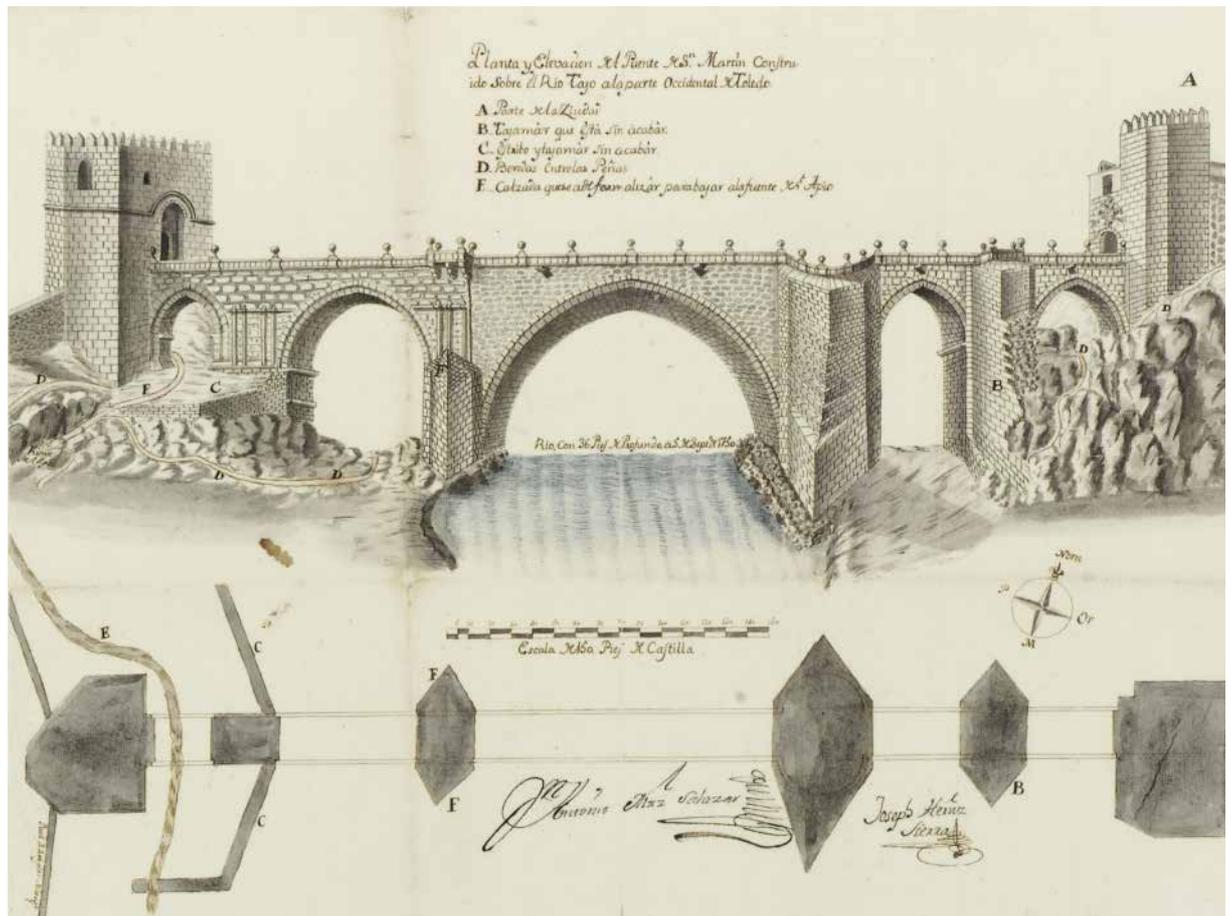


Fig. L

Jerónimo Cruz, El puente de San Martín, Toledo, siglo XVIII.

Así, el umbral representa, en una segunda acepción poética de la obra de Rilke, un espacio de tránsito que indica el síntoma de una nueva mirada al mundo. Y ambas acepciones de la palabra umbral, como tránsito y espera, quedan reconciliadas. El escenario, España. Su síntesis, el nombrar las cosas. Y una vez allí, no sólo la figura arquetípica del puente en su nuevo designar, física o simbólicamente como imagen conciliadora de dos extremos, cobra protagonismo. Los puentes de la ciudad de Toledo eran la puerta a la misma y contenían sus torres. ¿Habita el ángel en las torres de los puentes?

El espacio interior del poeta se corresponde análogamente con las imágenes exteriores que su experiencia vital le proporciona. Las palabras *Turm* (Torre), *Strom und Gestein* (Torrente y Pedregal) y *Brücke* (Puente) convocan un imaginario existente en la ciudad de Toledo.



Fig. LI

Auguste Rodin, *La puerta del Infierno*, 1885-1917.

De hecho, la idea de la puerta como posible umbral que abre ante sí la presencia del Infierno ya fue un tema estudiado por Rilke, a raíz de las conferencias sobre Auguste Rodin que recibe como encargo entre 1902 y 1907 durante su estancia en París. En la primera, dedicada a Clara Westhoff, la *Puerta del Infierno* del escultor se vislumbra como el escenario de la caída. “*Cuando en ellas hay un levantarse, entonces parece como si alzaran los cielos, y el punto de fuga de su caída arrastra las estrellas consigo*”. Sin embargo, el poeta se centrará pronto en el estudio de las posturas de los personajes que cubren ese tránsito hacia el más allá. “*Quizás surgió en esa época la Danaide, postrada de rodillas y cayendo de frente sobre su cabello que fluye. [...] Y La Ilusión, hermana de Ícaro, esa deslumbrante transformación en cosa de una larga caída irremediable*”. Danaide, La Ilusión, Ícaro. Cuerpos inertes, que experimentan movimientos de ascenso y descenso similares al de la fuente con la que cerrábamos nuestro capítulo anterior. “*La cabeza, reclinada, vivía en la cúspide de esta figura como esas bolas que bailan en los surtidores de las fuentes. Toda gravedad se había vuelto ligera, ascendía y caía*”. Como el agua, o las estrellas. Sólo que, en esa puerta ya no se representan semejantes figuras, sino el cuerpo humano que cae y muere en su temporalidad. El reloj de Klee que apremia a pasar factura.

III

HACIA 1922, DE ARQUITECTURA

LA ELEVACIÓN

Fue ante los muros de Chartres y de la mano de Auguste Rodin en 1906 que Rilke contempló el mundo con unos nuevos ojos. Allí donde había otro ángel, aparecía una figura camboyana, donde había quietud, movimiento. Del mismo modo que *l'Ange du Méridien* ofrecía al poeta la sombra como el fenómeno que medía el tiempo como devenir y muerte. Y su *Pylone* (Pórtico) se rendía como un nuevo escenario para la representación del mundo.

Munich tampoco brindaría ningún consuelo al poeta. Las tradicionales representaciones del *Schattenspiele* (Teatro de Sombras) al que Rilke tan asiduamente asistía en sus frecuentes estancias en la ciudad, verificaban la primera intuición de Chartres: sombras que danzan. Gestos que revelan su condición efímera a través del movimiento. Y pronto las lecturas de Heinrich Von Kleist y los muñecos de Lotte Pritzel confirmarían sus temores: allí donde hay un títere, descubrir el infinito, en una muñeca, la imagen de la muerte.

Tan sólo quedaba que, en la primavera de 1921, Rilke confirmaba sus sospechas a través de dos obras de Valéry: *Le Cimetière Marin* (El Cementerio Marino) y *Eupalinos ou l'Architecte* (Eupalinos o el Arquitecto). Lejos de lo preceptos simbolistas, el poeta verificaba que el mar no era otra cosa en un reducto de muerte, y la obra de todo arquitecto, como aquellos que levantaron años atrás Chartres, el intento por contruir una línea de humo, movimiento y sombra. Las experiencias de Chartres años antes podían avanzar.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- LII. Catedral de Chartres, siglo XII.
- LIII. El Ángel del reloj solar, siglo XII, Chartres.
- LIV. Auguste Rodin, *El Ángel del reloj solar*, 1906.
- LV. Auguste Rodin, *bailarina de camboyana*, navidades de 1909.
- LVI. Auguste Rodin, *mano de la bailarina del rey Sisowath*, 1906.
- LVII. *Buda en Majestad*, Atelier Meudon de Auguste Rodin, 1906.
- LVIII. *Ángel sonriente en la Catedral de Reims*, siglo XII.
- LIX. Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646.
- LX. Rolf von Hoerschelmann, *Teatro de sombras en Schwabing*, 1908, Munich Exhibition.
- LXI. *Almanach der Blaue Reiter*, 1911.
- LXII. Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele* (Siete representaciones de Teatro de Sombras), 1910.
- LXIII. *Meister Muhammedanischer Kunst*, comisariada por los profesores Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Max von Berchem, F.R. Martin, y Ernst Dietz, en 1910.
- LXIV. Lotte Pritzel, Munich Exhibition, 1913.
- LXV. Portal Real de Chartres, siglo XII.
- LXVI. Las manos de Lotte Pritzel. *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XXVII, octubre 1910.
- LXVII. Le Pendu, Imagen del duodécimo arcano del tarot de Marsella.
- LXVIII. Laberinto de Chartres, siglo XII.
- LXIX. Jean Bouquet, *El vuelo de Dédalo e Ícaro*, 1529.
- LXX. Auguste Rodin, *Le Tour du Travail*, 1899
- LXXI. Biagio d'Antonio, Parte superior de un retablo, *San Miguel juzgando las almas*, c. 1476, Musée Petit Palais, Avignon.
- LXXII. Anónimo, *San Cristóbal portando al niño Jesús*, siglo XV, ofrecido por Rilke a Rodin el 3 de septiembre de 1908, Museo Rodin, co. 875.
- LXXIII. Nicolas Dipre *Le sogne de Jacob*, siglo XV, Musée du Petit Palais d'Avignon.
- LXXIV. Paul Klee, *Padagogisches Skizzenbuch* (Bases para la estructuración del Arte), 1920.
- LXXV. Paul Klee, *Die Seiltänzer* (El funambulista), 1923.
- LXXVI. Paul Klee, *Desnudo en balanceo*, 1906.

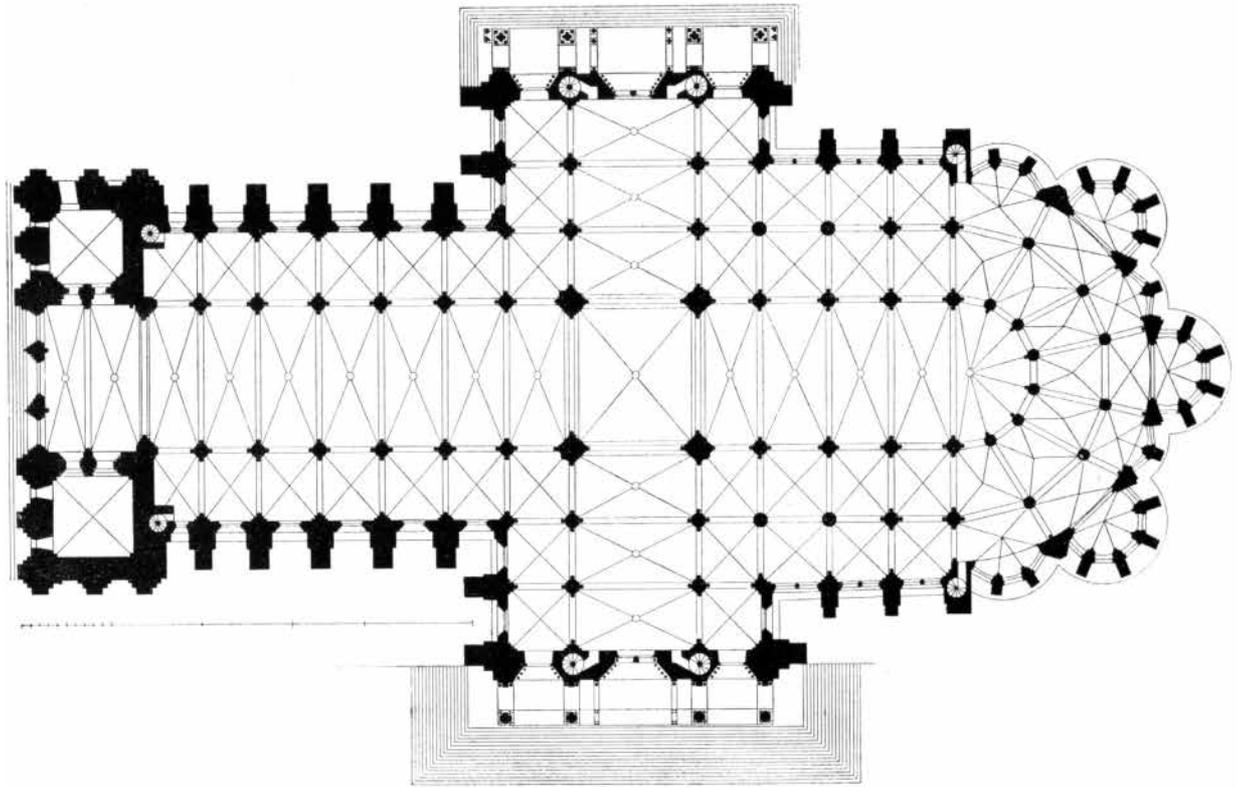


Fig. LII

Catedral de Chartres

La visita que protagonizan Rilke y Rodin a la Catedral de Chartres en 1906 supone el inicio operativo de la estética de la inversión.

Hubo un tiempo en el que aún se creía en una escisión vertical, entre Tierra y Cielo, y en esa época, la Catedral y su evolución tipológica, conducían a la arquitectura hacia la síntesis de ambos reinos. Hacia una Unidad. Como nuevo *axis mundi*, del mismo modo en que los cuadros de El Greco incorporaban la presencia del Ángel en la misma tierra. Toda arquitectura sagrada tiene como significado más general, la reconciliación entre la tierra y el cielo. Y es el arte gótico, y con él Chartres, el que representa la metamorfosis de la línea y el punto que se transforman en espacio sagrado, contenedor de la Luz Primordial, unidad espiritual donde la materia da paso al descenso del cielo en la tierra. El orden celestial es la medida de las cosas del mundo.

Pero a partir de 1906, donde hubo Unidad, el poeta interpreta la desintegración de sus partes en fragmentos. En Palabras. Donde hubo quietud, movimiento. Donde hubo luz, sombra.

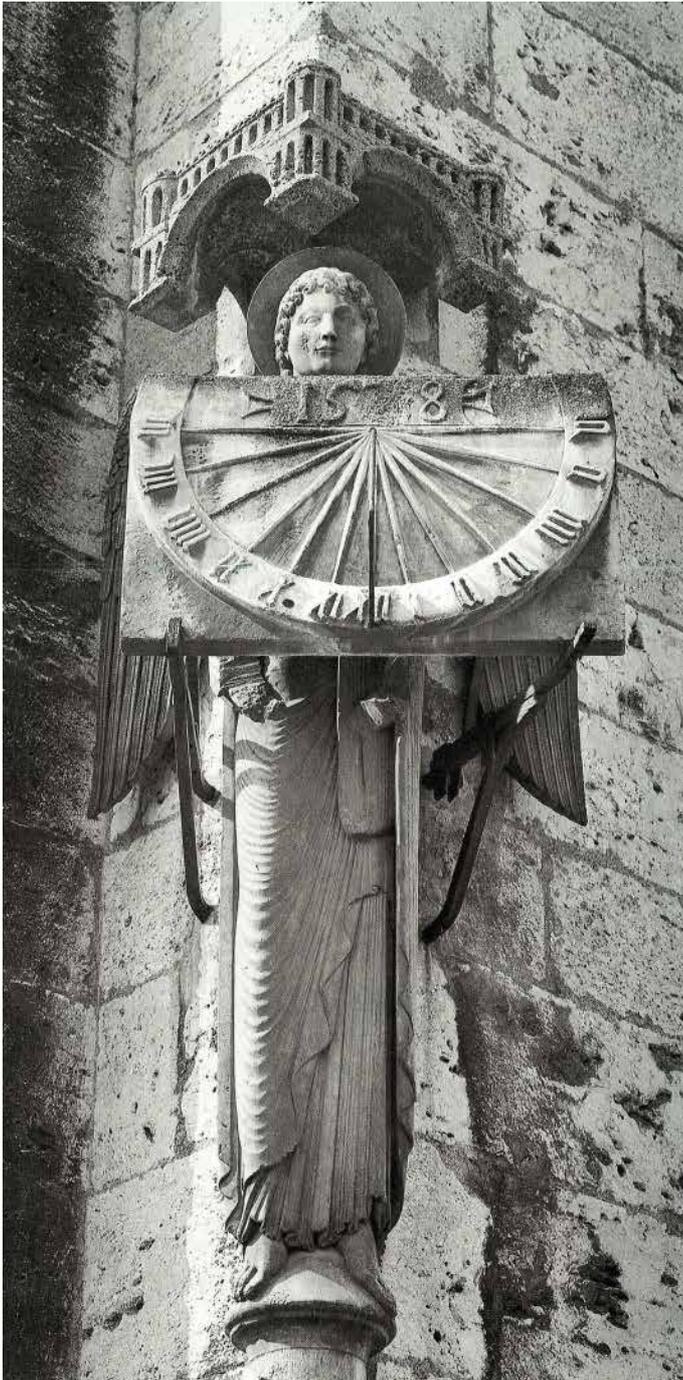


Fig. LIII

El Ángel del reloj solar, siglo XII, Chartres.

El escrito de Rodin dedicado a Chartres, tras el análisis de su arquitectura como símbolo perdido de la total integración de las artes, prosigue con una pregunta, seguida de una exclamación que irremediamente conduce a la duda.

*“¿Qué es esta línea arcaica?
¡El Ángel! ¡El Ángel de Chartres!*

*Camino alrededor de la figura. La estudio y examino, no por primera vez, como siempre, con
insistencia.*

¡Quiero comprender!

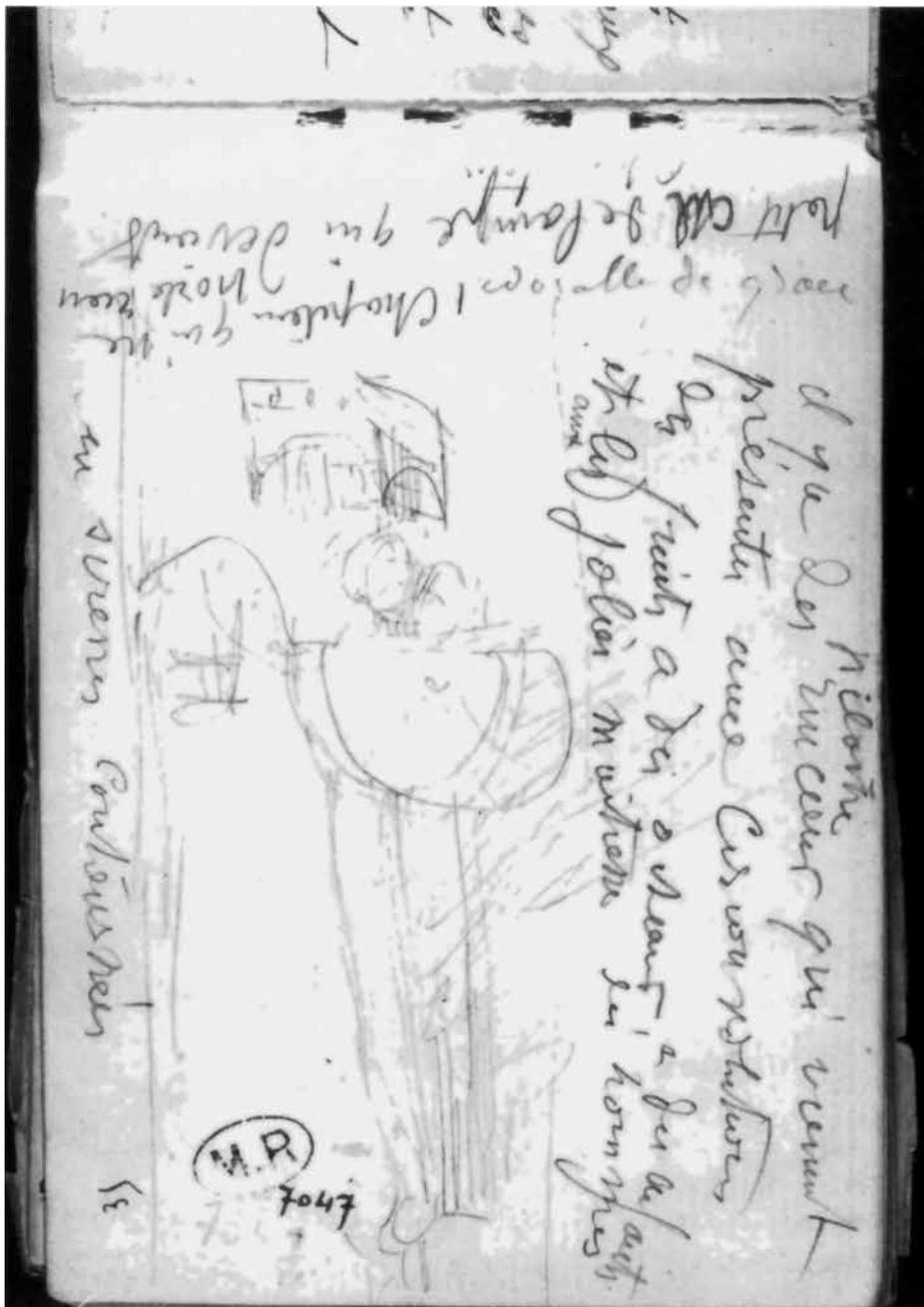


Fig. LIV

Auguste Rodin, *El Ángel del reloj solar*, 1906.

El escultor, tras un primer arrebatado emocional frente al Ángel de Chartres, se dispone a comprender la imagen que reside ante él. Quiere, en el sentido rilkeano de la palabra, realizar la *Herz-Werk* (Obra del Corazón), aquella que le permite transformar la esencia física de aquella escultura en la de una realidad que habite en el *Weltinnenraum* (Espacio Interior del Mundo). Rilke y Rodin comparten, en un primer momento, visiones del mundo similares, interpretaciones donde el tiempo aún opera *Sub Specie Aeternitatis*. Y prosigue el escultor: “A la tarde regreso. Lo admiro, y creo ser capaz de adivinar los motivos de mi admiración ahora que ya se ha ido el sol. Como un obrero, mi tarea es comprender, y dirijo todos mis esfuerzos hacia ese fin. Contemplo”.



Fig. LV

Auguste Rodin, *bailarina de camboyana*, navidades de 1909.

La mirada del artista cambia, lejos de cualquier clasicismo interpretativo, y de ese modo su percepción de la misteriosa figura se asemeja al misticismo del gesto de la danza oriental, celestial y adorable en su gracia. Gesto que, a través de la línea, se revela como “*lo único que configura los conjuntos escultóricos en Chartres*”. Una línea que, en el paisaje pictórico de Rilke, se constituye como el equivalente del color en Cézanne, aquello que somete al cuerpo a un nuevo equilibrio dinámico, como en los cuadros y los grafismos japoneses sobre los que más tarde insistiremos. Así lo recuerda el poeta, en una carta a Clara Westhoff en la que le revela el entusiasmo que le suscita recibir del maestro Rodin un dibujo de una bailarina bamboyana como regalo de Navidades de 1909, con la dedicatoria: ‘*à mon grand ami Maria Rilke. Aug. Rodin*’.



Fig. LVI

Auguste Rodin, *mano de la bailarina del rey Sisowath*, 1906.

No sería hasta octubre de 1907, un año después de la experiencia junto a Rodin y nuevamente instalado en la rue Cassette 29 de París, cuando Rilke se sienta nuevamente atraído por la peculiar mirada del escultor. Así lo hace saber, en una carta a fecha de 15 de octubre que vuelve a dirigir a Westhoff:

“Observando a las danzarinas del rey Sisowath, los largos, delgados brazos, pasados a través de los hombros, a través del torso delgado y macizo, con esa delgadez plena de imágenes de Buda. [...] Y qué manos: manos de Buda, que saben dormir, que al final yacen planas, junto los dedos, para quedar por los siglos de los siglos junto al regazo, la palma vuelta al cielo, o se alzan, doblada la muñeca, reclamando silencio infinitamente”.



Fig. LVII

Buda en Majestad, Atelier Meudon de Auguste Rodin, 1906.

Manos de Buda que saben dormir y yacen planas vueltas hacia el cielo reclamando silencio infinito. El silencio que debe preceder la nueva enunciación de la Palabra. Un gesto que coronaba la pequeña colina del jardín de Meudon, y que el poeta pudo contemplar cada día hasta su repentina expulsión del taller del escultor en la primavera de 1906. A esta figura le dedicaría uno de los poemas del segundo ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos Poemas) de 1908, bajo el título *Buda in der Glorie* (Buda en Majestad), en el que el poeta no sólo encuentra un nuevo motivo plástico de inspiración extraído desde los jardines de Meudon, sino también una nueva medida del mundo: aquella que comprende su peso relativo con respecto a la Verdad última que hizo despertar al Buda Gautama.

*“Centro de todos los centros, corazón de corazones,
almendra cerrada, que crece dulcemente,
todo este universo, hasta las estrellas más lejanas
todo más allá de ellas, es tu carne, tu fruto: a ti te saludo”*



Fig. LVIII

Ángel sonriente en la Catedral de Reims, siglo XII.

Rilke hace sonreír al Ange du Méridien. La aparición de sonrisas junto a lágrimas en los rostros de la estatuaria medieval es importante en las manifestaciones artísticas de la escultura occidental. Representa el inicio de una ruptura con la tradición bizantina que había dominado en Oriente. La expresión de las emociones había sido eliminada de las esculturas y pinturas bizantinas. Su rostro hierático congelaba cualquier expresión. Tanto las figuras sonrientes como las llorosas aparecen por primera vez en las representaciones del Juicio Final del interior de algunas iglesias románicas. Y otra figura es asociada particularmente a la sonrisa: se trata del Ángel de la Anunciación, a quien se le asocia con semejante gesto ya de forma tradicional. Es esta la sonrisa, llena y desinhibida del ángel de Reims. La sonrisa de la cara del ángel de Chartres es mucho más sutil. La “*sourire de Reims*” representa la sonrisa más floreciente del gótico. La estatua del ángel sosteniendo el reloj de sol es anterior.

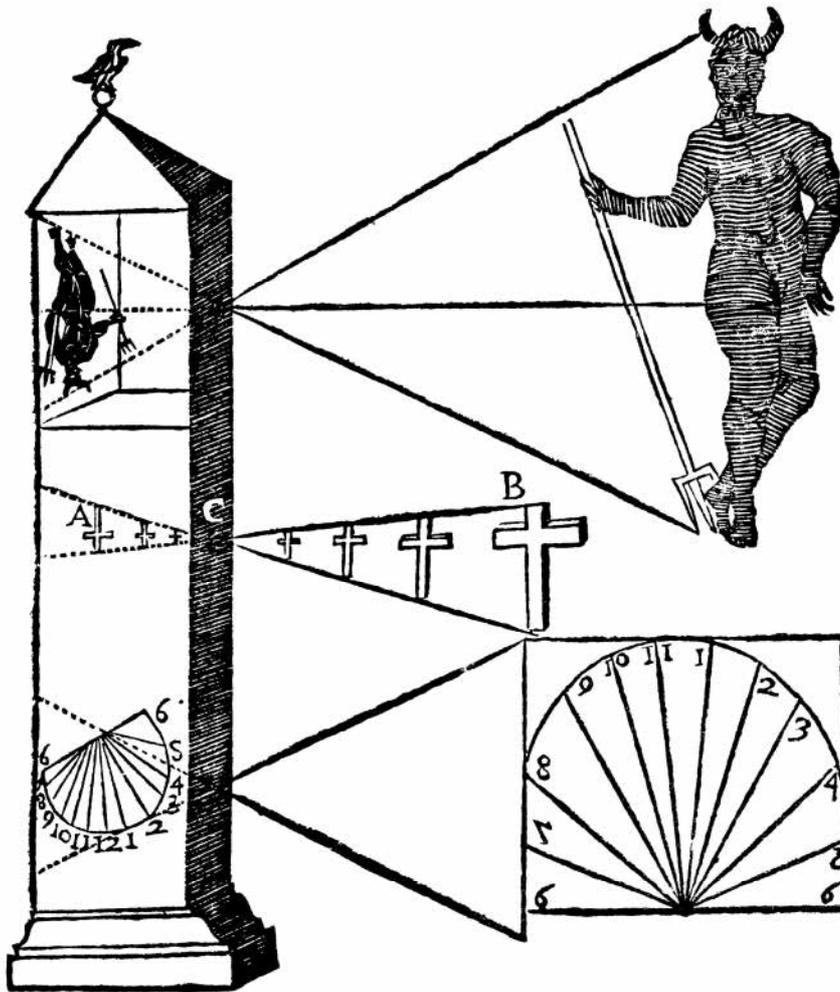


Fig. LIX

Athanasius Kircher, *Divertimento nigromántico de Rodolfo II*, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646.

*“Señor, es tiempo. Enorme fue el verano.
Pon ya sobre el reloj de sol tu sombra
y deja suelto el viento en las llanuras”*

Este fragmento junto al resto de los estudiados comparten una particularidad: la asociación que se establece entre el reloj de sol -en periodos de tiempo en los que el sol está ausente- con la sombra, la oscuridad, la noche. En el poema dedicado al reloj de sol este es el tema principal, poniendo en evidencia que las sombras del jardín no alcanzan usualmente al reloj, emplazado en un lugar abierto y soleado. Las sombras lo abrazan cuando el cielo lo permite, y en ese breve intervalo cae silente en el olvido. Ese instante cautiva al poeta. Y éste se imagina al ángel sonriente en la noche, cuando ofrece su reloj a la oscuridad. Su función se ve trastocada en su opuesto, que verifica de nuevo la tesis de la construcción de una estética de la inversión. Restamos frente al juego de las ausencias, las no presencias, uno de los pocos recursos del Lenguaje que comparte con los simbolistas franceses de final de siglo. Y es así como los versos dedicados a la figura del reloj de sol introducen la primera disonancia en la percepción de la imagen del ángel. Hasta el momento había aparecido ante nosotros como un símbolo positivo, signo de calidez y bienvenida en contraste con el frío invierno.

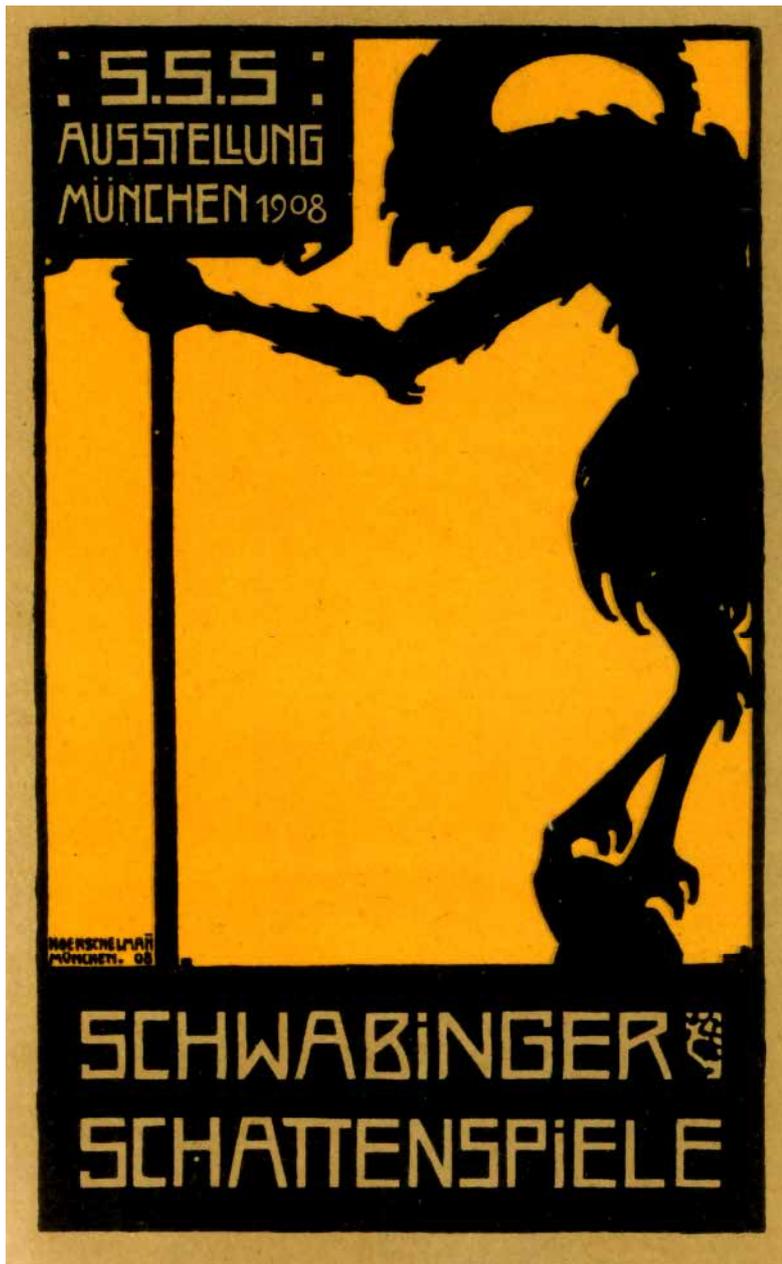


Fig. LX

Rolf von Hoerschelmann, *Teatro de sombras en Schwabing*, 1908, Munich Exhibition.

Pero no sería hasta la llegada del famoso *Scattenspiele* (Teatro de Sombras) al barrio de la bohemia nocturna de *Schwabing*, cuando las manifestaciones del ocio y la diversión colectiva de la noche se convirtieran en síntoma estético que indique una inflexión en el futuro de las artes. El teatro como espejo de lo silenciado u oculto, y al que el propio Wittgenstein años más tarde también reclamaría: “Creo que hoy en día podría existir un teatro que se representara con máscaras. Las figuras serían tipos humanos estilizados. Esto puede verse claramente en las obras de Kraus. Sus piezas teatrales podrían, o deberían, ser presentadas con máscaras. Esto corresponde, naturalmente, a cierta abstracción de estas obras. Y el teatro de máscaras al que me refiero es, en general, la expresión de un carácter espiritual. Por ello, quizás, los únicos que se inclinen a este teatro sean los judíos”.



Fig. LXI

Almanach der Blaue Reiter, 1911.

Es en el *Almanach der Blaue Reiter*, donde una de las vanguardias munitenses se encargaba de reclamar ese necesario retorno hacia la vida interior del artista. Y entre sus páginas aparecían un total de ocho sombras chinescas y egipcias, como ejemplo sintomático de ese fragmento de la tradición oriental que hay que rescatar. Una recuperación dirigida hacia una necesaria refundación con la Tierra, con el origen del mundo, del que el hombre en la ciudad poco o nada puede recordar.

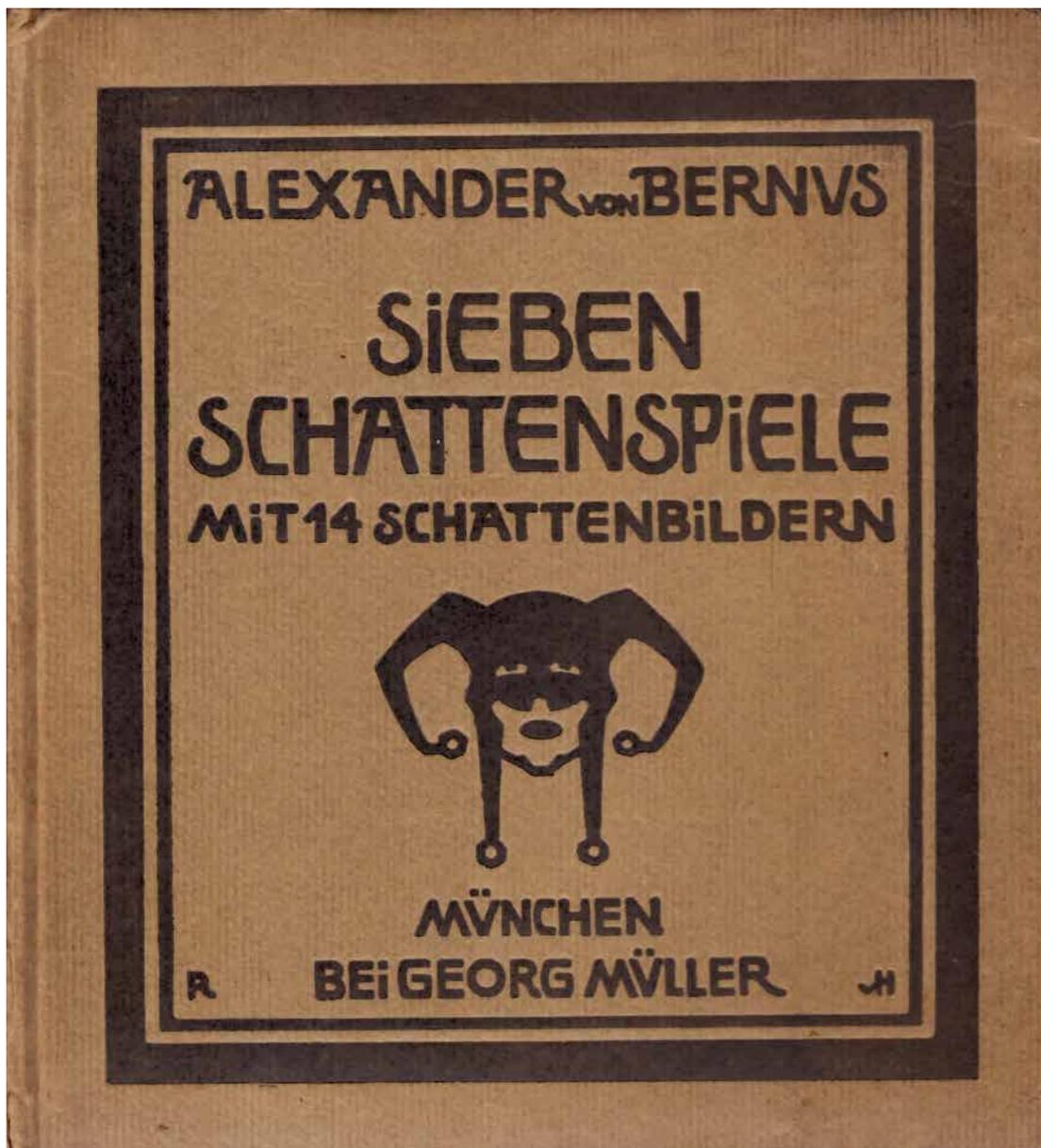


Fig. LXII

Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele* (Siete representaciones de Teatro de Sombras), 1910.

Es en el *Schattenspiele* (Teatro de Sombras) donde la máscara, la sombra y el títere se constelan en una nueva representación del mundo para la modernidad. Es entre los años 1907 y 1912 cuando el alquimista Alexander von Bernus regentará la dirección de un pequeño Teatro de Sombras en el barrio de Schwabing, y compartirá residencia junto a personajes de la talla de Rilke, Kandinsky o Klee, en el número 34 de la Ainmillerstraße de Múnich. En 1910 llegaría su primera publicación en la materia, un entretenimiento en siete actos donde catorce imágenes en sombra se erigen como un nuevo escenario para el corazón, que bajo las palabras de Goethe rescatadas por Bernus, está muerto.



Fig. LXIII

***Meister Muhammedanischer Kunst*, comisariada por los profesores Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Max von Berchem, F.R. Martin, y Ernst Dietz, en 1910.**

Se pretende así comprender en las apariencias de estos desdoblamientos a través de su sombra, una posible esencia de otra metafísica de la realidad, gracias a la cual, la dualidad racional del objeto-sombra puede alcanzar otro tipo de nupcia, el de un nuevo mundo espiritual inmerso en su realidad material. Y ello acontecía en Munich, en una ciudad en la que en apenas dos años, junto a la tradición del *Scattenspiele* y el *Marionetten-Theater* se unía el proyecto intelectual de varias cátedras por explicar la condición de la ciudad como puerta a la tradición de un Oriente que recuperar. Y es así como Rilke, en sus idas y venidas constantes a la ciudad alemana, pudo contemplar la *Meister Muhammedanischer Kunst*, en 1910, comisariada por los profesores Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Max von Berchem, F.R. Martin, y Ernst Dietz, junto a la exposición que ocupó el *Royal Ethnographical Museum* -en la actualidad el *Staatliches Museum für Völkerkunde*- durante los meses de mayo a junio de 1912, bajo el comisariado del profesor Lucien Scherman. Ambos eventos reunían más de dos mil piezas procedentes tanto del Islam como del Sur de Asia, y se presentaban frente a los astutos ojos de la intelectualidad alemana como un origen en el que el mundo celestial del espíritu y el terrenal del cuerpo no entendían de escisiones ni dualismos conceptuales.



Fig. LXIV

Lotte Pritzel, *Munich Exhibition*, 1913.

El 15 de septiembre de 1913, Rilke asiste por primera a la exposición de las muñecas de cera de Lotte Pritzel que tuvo lugar en Munich. Meses más tarde, bajo el impacto en su retina de las imágenes a las que se enfrentó en dicha exposición, el poeta encargaba a su editor la adquisición de las obras completas de Heinrich von Kleist, que llegarían a las manos del poeta en París el mes de diciembre de 1913. El 1 de febrero de 1914, Rilke escribiría el ensayo en prosa *Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* (Muñecas. Sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel), bajo la influencia directa de la lectura de Kleist, para ser publicado por primera vez en el *Die Weißen Blätter* de Leipzig, en marzo de 1914.

El ensayo de Rilke enuncia la condición de partida del análisis de la figura de la muñeca, en el que éstas ya se han visto relegadas de toda función. Una existencia autónoma, al margen de los usos y disfrutes infantiles, frente a la que el hombre debe medir la condición de su existencia.

“Para hacerse una idea del ámbito en el que se da la existencia de estas muñecas, podría pensarse, viéndolas, que no hubiese niño alguno frente a su existir”.

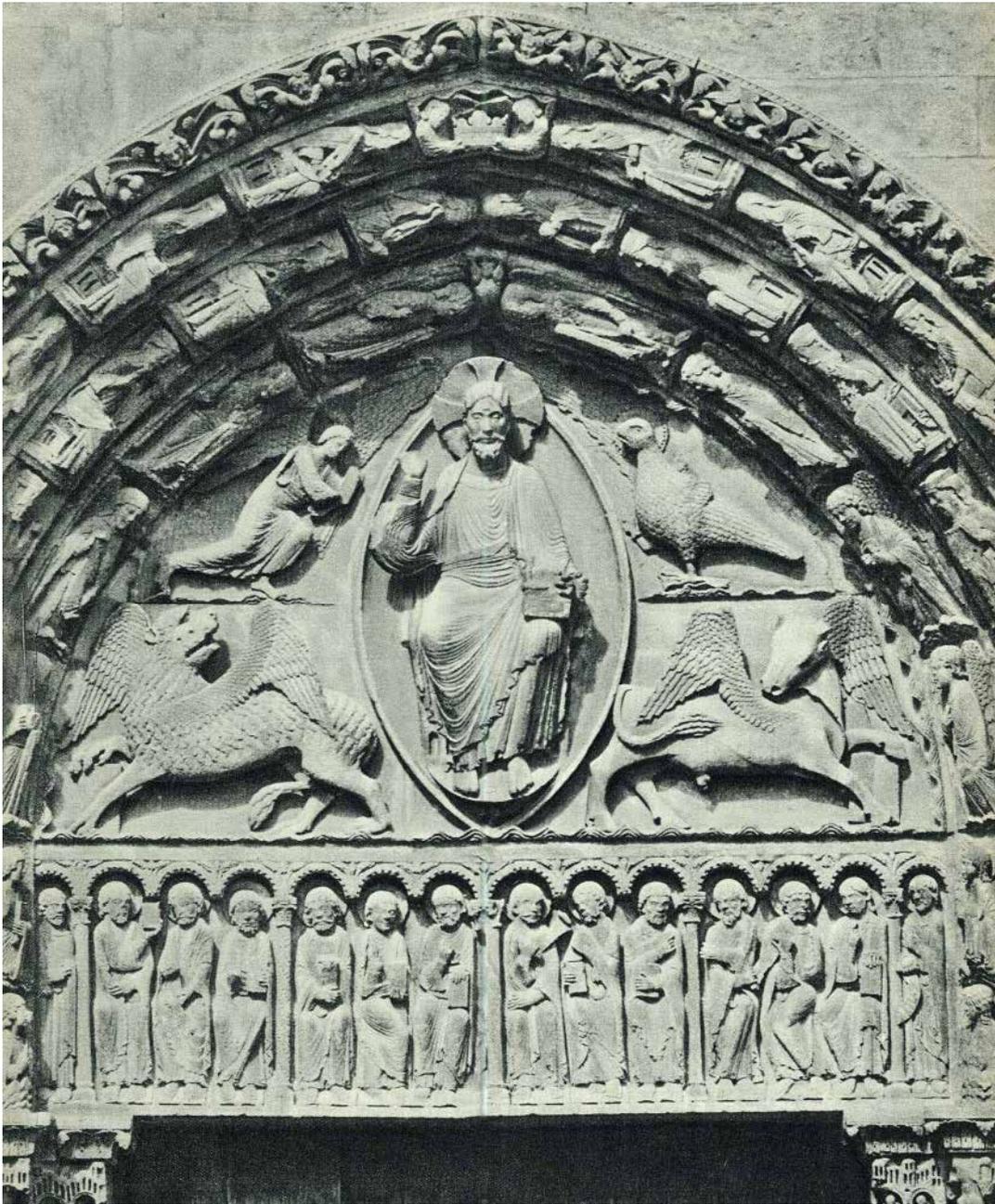


Fig. LXV

Portal Real de Chartres, siglo XII.

Es en el segundo poema de este nuevo ciclo, titulado *Das Portal* (El Pórtico), donde la estructura arquitectónica que acoge en su seno todo tránsito horizontal, se transforma rápidamente en el escenario de esa dantesca obra de teatro en la que se ha visto sumido el mundo. Se trata de un poema integrado por tres sonetos. El primero plantea el origen del grupo escultórico que acoge desde la metáfora geológica la existencia de la totalidad de las figuras.



Fig. LXVI

Las manos de Lotte Pritzel. *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XXVII, octubre 1910.

Cabe preguntarse si semejante escenario de desolación es el que cierra el ciclo que nos ocupa. Sí. Sin embargo, lejos de conceptos duales de vida y muerte, creación y destrucción o luz y sombra, la Lamentación se erige como ese reflejo del Ángel que ha vuelto a emprender el vuelo para nunca más regresar. Porque allí arriba vuelven a estar las estrellas, aquella que Rilke vió caer en España y Klee entregó al hombre años antes.

*“Y más alto, las estrellas. Las estrellas del país del
dolor.
Lentamente las va nombrando la Queja”*

Estrellas que en su retorno a los cielos, ya no recuerdan su función inicial, sino su paso por la tierra como muerte y dolor. Y si ni siquiera el cielo volverá a ser consuelo, tan sólo una mano.

*“Pero en el cielo del Sur, pura como en el interior
de una mano bendita, la ‘M’, clara, resplandeciente
que significa las madres...”*

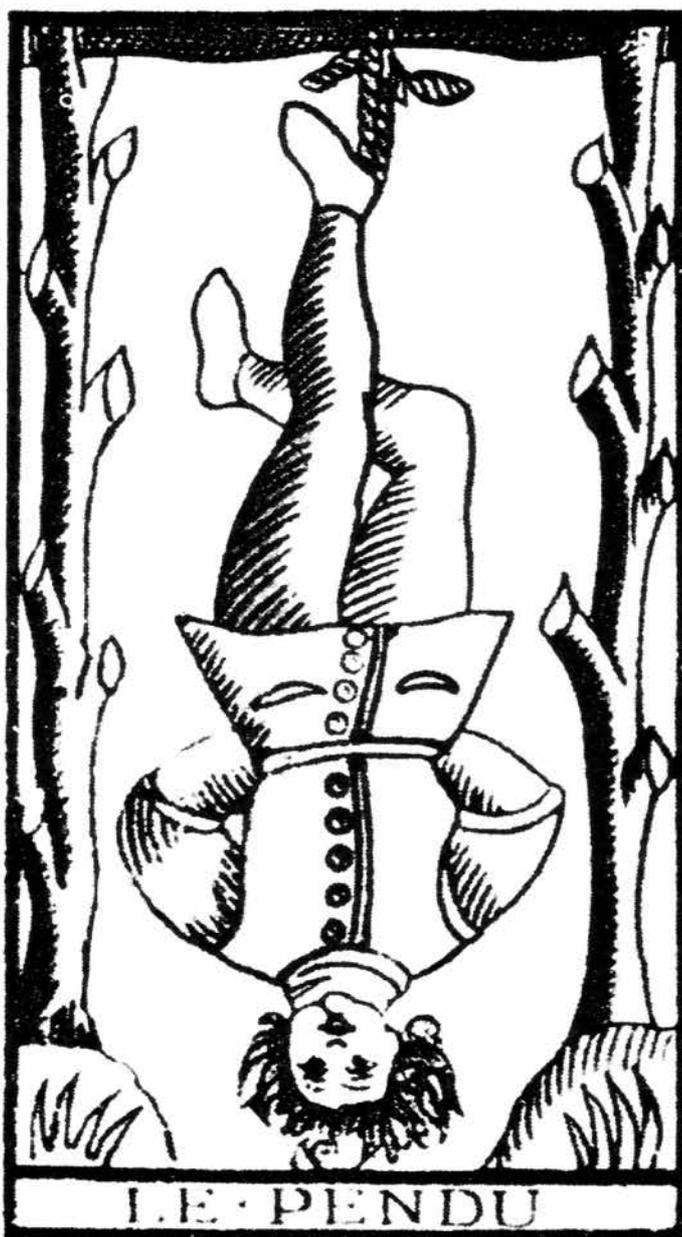


Fig. LXVII

***Le Pendu*, Imagen del duodécimo arcano del tarot de Marsella.**

Pero frente al portal de Chartres ya no hay espacio para la redención del cielo. Era así como éste se traducía en la figura de la sombra y la presencia del malabarista. Una imagen que, por sus piruetas y voltarines, que con frecuencia consisten en invertir la posición normal del cuerpo humano, sosteniéndose con las manos y con los pies en el aire, el malabarista-acróbata es un símbolo viviente de la inversión, es decir, de aquella necesidad que se presenta en el seno de toda crisis de trastornar el orden dado y volverlo al revés, convirtiendo en materialista lo idealista, en sombra la luz o en ruina la imagen.

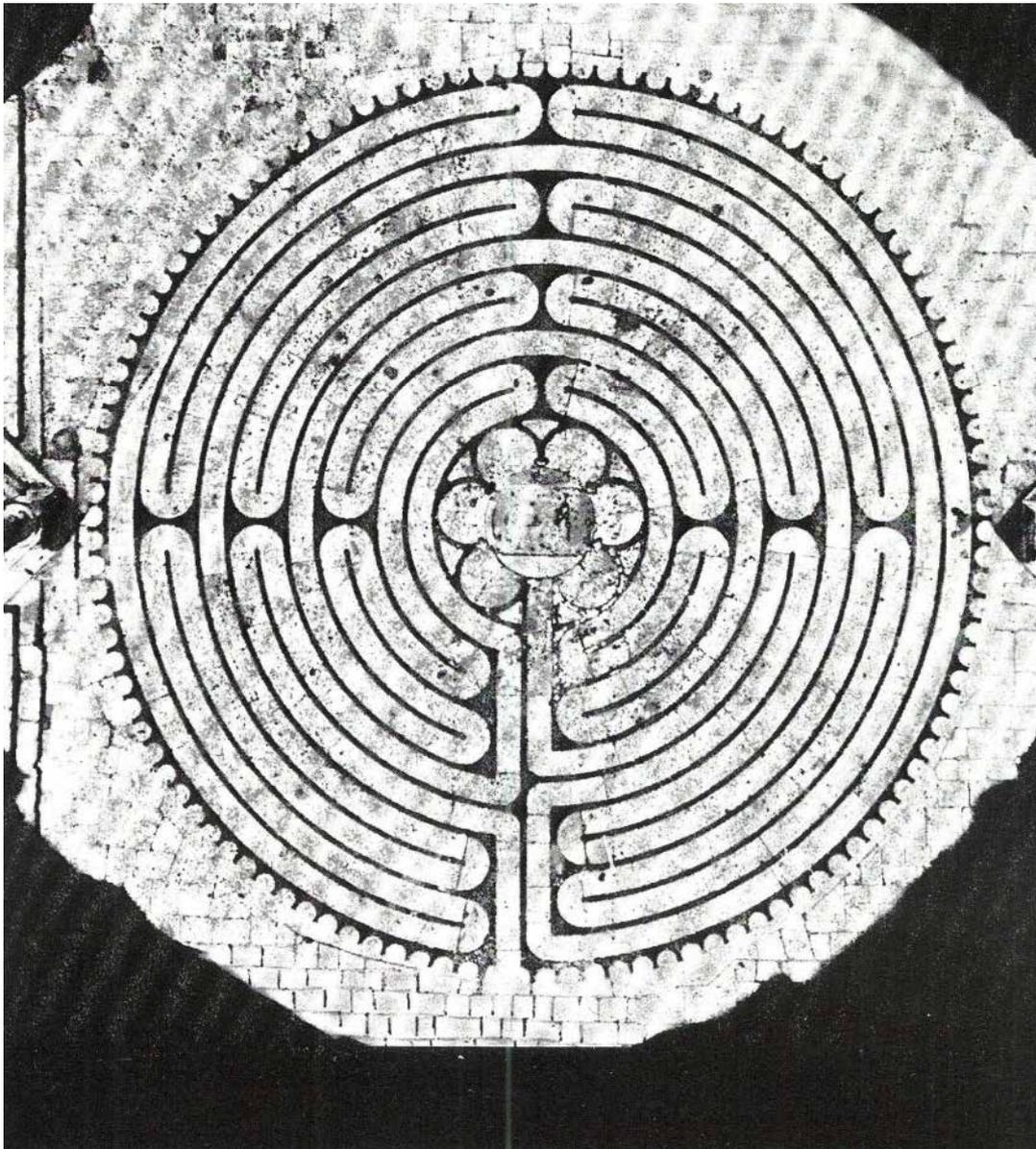


Fig. LXVIII

Laberinto de Chartres, siglo XII.

Tras las ruinas y fragmentos a los que es ve sometida la nueva visión de la Catedral desde el tiempo del devenir, el laberinto contituye la única figura que aún sigue remitiendo a un Centro. Como Karl Kraus proclamara en *Pro Domo et Mundo*, “a menudo la filosofía no es otra cosa que el valor de entrar en un laberinto”. Entrar en el laberinto equivale a interrogar las imágenes de identidad y alteridad, y moverse en su interior, constituye toda condición de la existencia del hombre como proyecto de supervivencia. Para más tarde convertirse en el espacio de la representación simbólica, en la estructura de toda proyección mítico-figural.

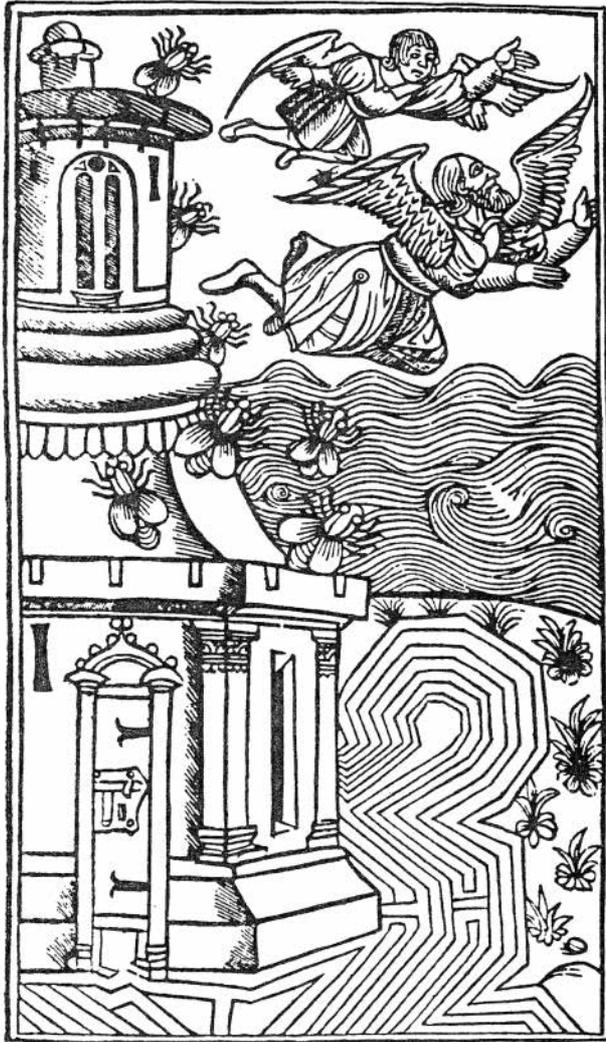


Fig. LXIX

Jean Bouquet, *El vuelo de Dédalo e Ícaro*, 1529.

Pero, ¿cómo se puede escapar? El hombre sólo posee dos construcciones: el mito y la arquitectura. El mito lo deja claro. Dédalo sabía como escapar, desde la hebra y el vuelo. La primera, es aquella que nos permite deshacer el camino andado, en nuestro caso seguir el hilo invisible que aún a las diferentes estaciones arquitectónicas por las que el Ángel ha transitado, para acabar comprendiendo, al fin, que todo nace de una caída original. La segunda es aquella que entiende que sólo imitando el vuelo de los Ángeles podemos escapar de esa prisión. Un vuelo que el mito conduce irremediamente a la superficie de la tierra. Es la caída de Ícaro. Pues al hombre sólo le es regalado el don del Lenguaje. Esa arquitectura que en manos del Ángel deviene Palabra. “*Si el sentido corriente de las palabras no nos permite ningún descubrimiento capaz de elevarnos, de instruirnos, de acercarnos al Creador, entonces el vocabulario se vuelve inútil*”. Palabras que subliman, física y literalmente. Palabras como Torre y Escalera, devienen ese último par dual en el que, tras el estallido de los monumentos, la arquitectura se mide hasta la actualidad.

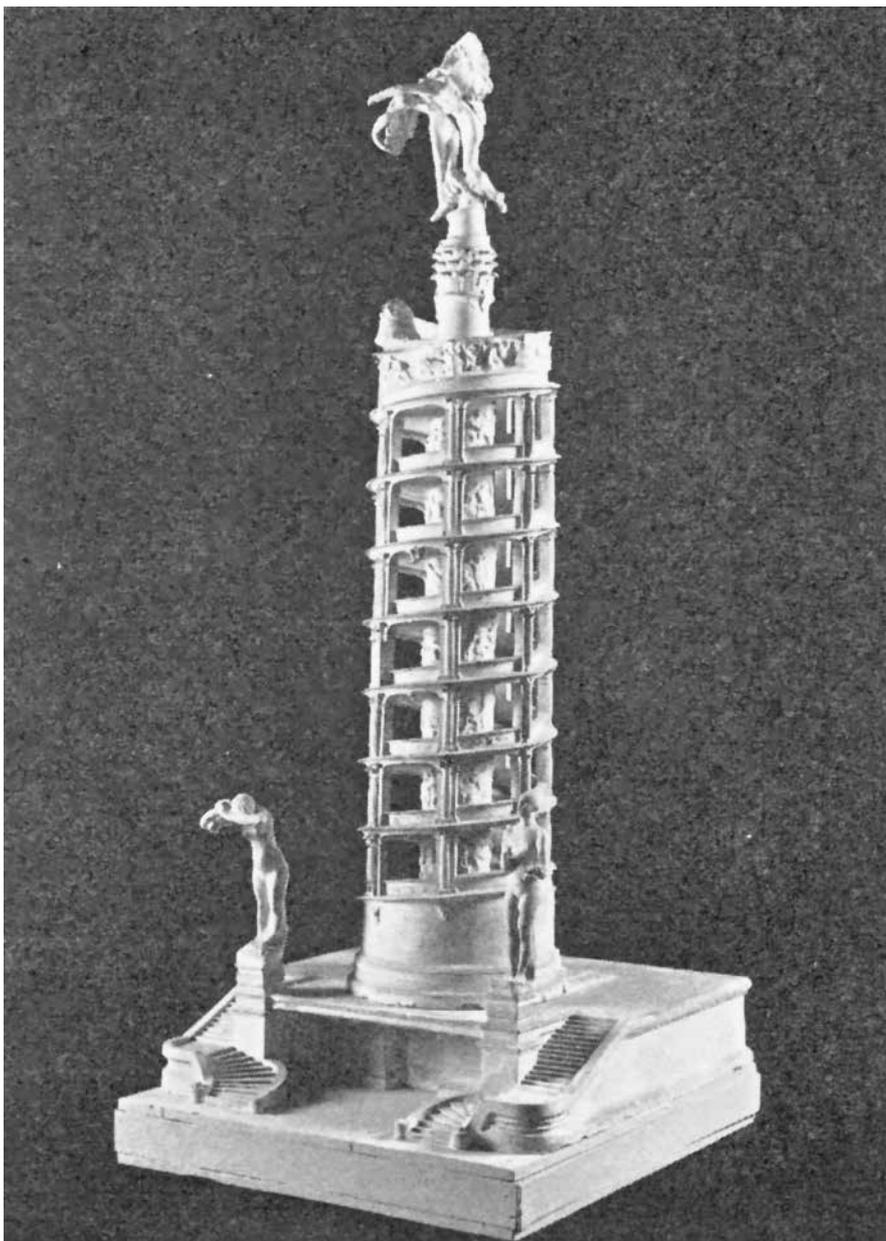


Fig. LXX

Auguste Rodin, *Le Tour du Travail*, 1899.

El contacto del poeta con el escultor Auguste Rodin también dará sus frutos. Gracias a éste, Rilke empieza a comprender la función arquitectónica de las torres así como su significación y sus potencialidades simbólicas. En las dos cartas que se remiten a la visita que ya hemos relatado a Chartres en 1906, la referencia a las dos torres de la catedral estará presente en su relato de aproximación a ésta. Será al año siguiente, que Rilke escribirá la segunda parte de la monografía dedicada al autor, donde dedica varias páginas a la maqueta *La Tour du Travail*, una torre de escaleras edificadas en espiral que remite de forma directa a muchas de las representaciones de la famosa Torre de Babel en el siglo XVI.



Fig. LXXI

Biagio d'Antonio, Parte superior de un retablo, *San Miguel juzgando las almas*, c. 1476, Musée Petit Palais, Avignon.

Y será también el Ángel, esa figura que tras su cautiverio, portará al hombre el nuevo don de la Palabra que nace de su boca, ya que desde las primeras escenas aparece bajo la tutela de un médico, vica imagen de Paracelso, el modelo del científico humanista que combina el saber material con los ideales espirituales, una nueva comunión entre Cielo y Tierra que se ocupa de la persona en todas sus dimensiones. Sigismund se transfigura así bajo la presencia del Ángel, el Lenguaje. Pues a la salida de la Torre, “*delante de él se llevarán la espada y la balanza*”. La espada, que en sentido primario se presenta como símbolo simultáneo de la herida y el poder de herir, y por ello un signo de la libertad y la fuerza que Sigismund no pudo practicar en el interior de su prisión. Pero también, por la inversión de la realidad del orden terrestre y celeste, como símbolo de exterminación física y de decisión psíquica. Por ello se comprende que durante la Edad Media, se considerara símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios. Y junto a la espada, la balanza. Útil de origen caldeo, es el símbolo místico de la justicia, de la equivalencia entre el castigo y la culpa. Y es así como Sigismund abandonará la prisión, con la espada del castigo en sus manos a través de la nueva Palabra y la balanza de la justicia que ya no volverá a medir virtud o pecado, sino materia y espíritu. Existe un cuadro de Biagio d'Antonio -visto por Rilke en el Musée del Petit Palais d'Avignon- donde un Ángel, San Miguel, se erige junto a ambos elementos. Éste mide el peso de las almas de los difuntos para, o bien condenarlos a la gruta del Infierno a su izquierda, o bien encaminarlos hacia la puerta del cielo a su derecha, que se representa mediante la presencia de una abertura en la base de una Torre, cuya misión de nupcia celestial aún no se ve alterada.



Fig. LXXII

Anónimo, *San Cristóbal portando al niño Jesús*, siglo XV, ofrecido por Rilke a Rodin el 3 de septiembre de 1908, Museo Rodin, co. 875.

Un Rilke-Sigismund para el que la figura de un “médico” se revela como necesaria: “*Cuando el mundo entero pesa sobre él. Todo es coherente*”. Recordemos que fue el poeta quién le regaló a Rodin una estatuilla de madera en la que se reproduce la figura de San Cristóbal portando en hombros el cuerpo del niño Jesús. El mundo entero sobre los hombros del escultor. El peso de la libertad y el cautiverio, del sueño y la realidad, del interior y el exterior, del espíritu y la materia, que cuando se transforma en una Unidad deviene coherente. Y sin embargo, los límites entre ambos reinos se muestran confusos.



Fig. LXXIII

Nicolas Dipre, *Le sogno de Jacob*, siglo XV, Musée du Petit Palais d'Avignon.

Pero no sólo le atrae su arquitectura. De su importante colección de arte medieval francés rescata y toma buena nota -aunque el poeta no lo haga mencionar en ninguno de sus epistolarios- de un cuadro expuesto en el Musée du Petit Palais d'Avignon: *Le sogno de Jacob*. La obra, de Nicolas Dipre, artista de la Provenza (1495-1531), se encontraba entre las numerosas salas de arte sacro. Y junto a ella y en la misma sala, uno de los cuadros sobre los que ya hemos insistido en ocasión del despertar de la ensoñación de Sigismund: la parte superior de un retablo, donde aparece San Miguel balanza y espada en mano juzgando las almas, de Biagio d'Antonio (1476). Dos cuadros que representan, a través del sueño de la razón, dos momentos distintos en los que el Ángel media con respecto a la realidad.

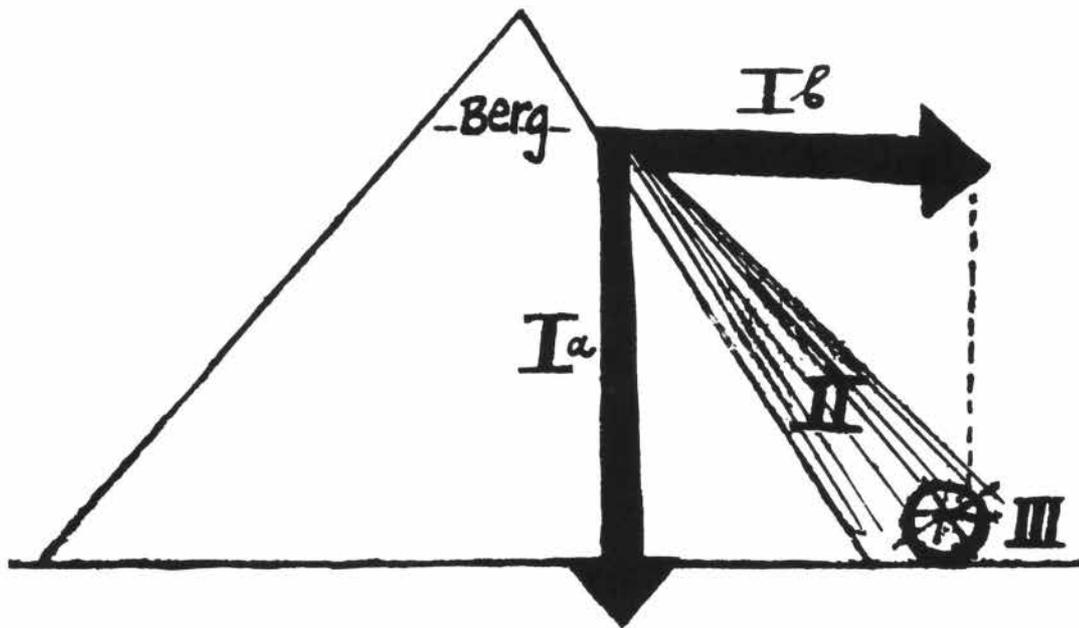


Fig. LXXIV

Paul Klee, *Padagogisches Skizzenbuch* (Bases para la estructuración del Arte), 1920.

Pero pronto Rilke invertiría el equilibrio clásico enunciado en la Escalera de Jacob. Fue en febrero de 1924 cuando Rilke redactó *Souvenirs de Muzot* (Recuerdos de Muzot), poema en el que el poeta enunciaba el mundo físico como un “viejo suelo de intercambios”.

*“Vivimos sobre un viejo suelo de intercambios,
donde todo se entrega y todo se devuelve,
pero nuestro corazón cambia a menudo
un Ángel por la vacuidad de un cielo ausente”*

Un nuevo suelo de intercambios, entre esencias y apariencias, luz y sombra o vida y muerte, donde el corazón del hombre acoge al Lenguaje en su canto, lejos ya de un cielo que ninguna estrella más nos puede regalar. Paul Klee, en sus *Padagogisches Skizzenbuch* (Bases para la estructuración del Arte), nos presenta una construcción de las fuerzas que conforman la figura del “molino hidráulico”. Éste se situaba en la base de una estructura piramidal, girando cíclicamente tras recibir la caída de agua II como resultante entre las fuerzas I_a (la gravedad) e I_b (su equilibrio horizontal). Una nueva construcción de la rueda de la fortuna o del tetramorfo angélico que ya no se rige por leyes cósmicas celestiales, sino por el continuo fluir de la materia en el espacio y el tiempo del devenir. Es la caída del agua, aquella a la que reclamaba Rilke al final de nuestro capítulo I, la que genera el *eternum mobile*. III.

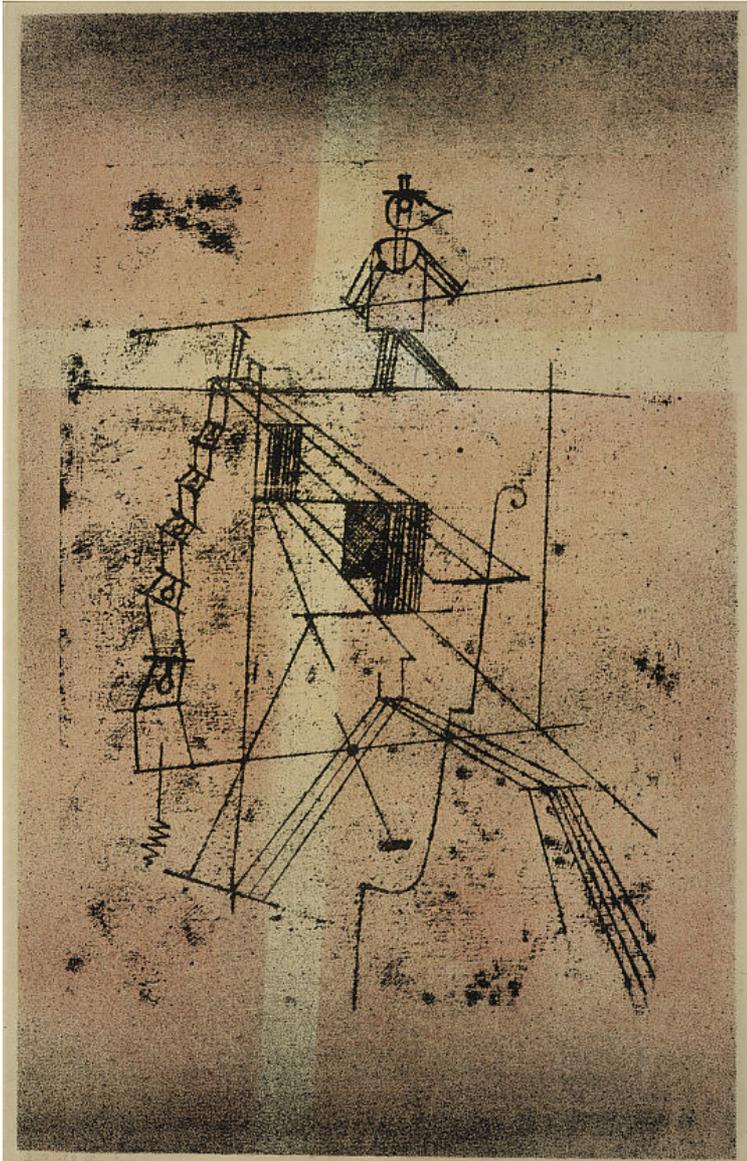


Fig. LXXV

Paul Klee, *Die Seiltänzer* (El funambulista), 1923.

Ha sido Jean-Yves Masson quien mejor ha explicado la equivalencia de la fuente con la figura del acróbata rilkeano. Es de esta manera como se crea la alegoría del artista moderno a través del personaje del saltimbanqui y el funambulista, como el hombre que construye un nuevo sistema de equilibrios lejos del suelo de intercambios que nunca más volverá a ser estable. Tan sólo 10 años más tarde, en 1923, Paul Klee dibujaría su *Die Seiltänzer* (El funambulista), curioso personaje que bate su vida contra la gravedad en un fino alhambre a cuyo extremo ha accedido por una escalera de dudosa estabilidad, y que parece regirse por las nuevas leyes del equilibrio de la inversión rilkeanos. Una misma escalera que aparece como la única estructura intellegible entre la maraña de “líneas de humo” que conforman la base del cuadro *Der Selbstmörder auf der Brücke* (Suicidio en el puente). Una escalera que se opone como “línea de luz” al caos sin forma del devenir de las “líneas de humo” que construyen un fondo del que resulta bien difícil escapar. La tragedia ya queda enunciada tras la inversión rilkeana de 1922 de dicha: elevarse del lugar donde jamás hubo suelo alguno es la única salida posible.



Fig. LXXVI

Paul Klee, *Desnudo en balanceo*, 1906.

Rilke entre los versos iniciales de *Zueignung an M...* (Dedicatoria a M...) escritos en Muzot en el invierno de 1923, proclama:

*“Columpio del corazón. Firme, ¿pero a qué invisible
rama atado?”*

Es el columpio, al igual que el cable del funambulista, la estructura a tensión que sostiene al hombre, como nueva inversión de la estructura a compresión con la que se constuye la ley física de todo puente. ¿No se encuentran también sujetos a través de tirantes a tensión los cuerpos inertes de las marionetas? Pues en el teatro del Corazón donde sucede la verdadera representación, entre el don invisible e inmortal de la Palabra y el infierno de la Imagen y sus apariencias. Una Palabra que en ocasiones emerge cual “línea de luz” en los cuadros de Klee para posicionarse como la meta en la que apoyan las frágiles escaleras por las que trepa el actor en busca de su salvación.