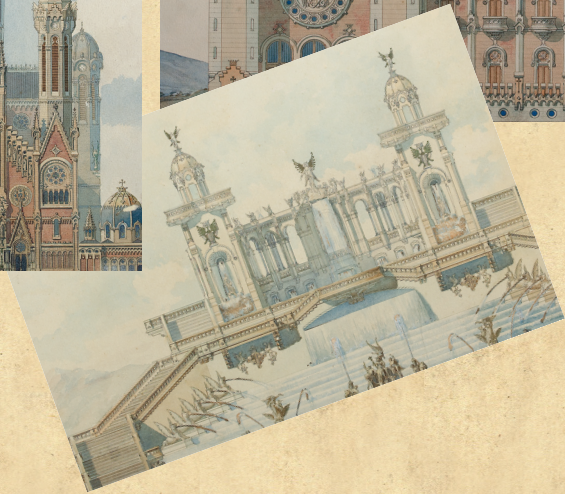


**LA ACUARELA Y EL ARQUITECTO.
Tres acuarelas de José María
Manuel Cortina. Valencia 1868-1950**

**THE WATERCOLOR ARTIST AND
THE ARCHITECT.
Three watercolours by José María
Manuel Cortina. Valencia 1868-1950**

*Joaquín Arnau Amo,
Elia Gutiérrez Mozo,
Andrés Martínez Medina*



El artículo describe y analiza tres acuarelas del arquitecto valenciano Manuel Cortina (1868-1950) tituladas *Iglesia Parroquial*, *Casa de Recreo en una posesión de caza* y *Fuente Monumental*. Anota, como antecedentes-consecuentes respectivos, los dibujos de E. E. Viollet-le-Duc, C. N. Ledoux y O. Wagner. Y discurre acerca de este procedimiento pictórico, transparente y distante, como emblema de un tiempo, la *belle époque*, y un estilo, la *Sezession* vienesa alrededor de 1900, con alusión a sus relaciones fotográficas, cinematográficas y oníricas.

Palabras clave: acuarela, pintoresco, utopía

*This paper describes and analyzes three watercolors by the Valencian architect Manuel Cortina (1868-1950) titled *Iglesia Parroquial* (Parish Church) *Casa de Recreo en una posesión de caza*. (Country house in a private hunting preserve) and *Fuente Monumental*. (Monumental Fountain), focusing on the influence of C. N. Ledoux, O. Wagner and E. E. Viollet-le-Duc's drawings on Cortina's paintings. The paper also describes this transparent and distant painting method as emblematic of a period, the Belle Époque, and a movement, the Vienna Sezession of the late 19th century, and its photographic, cinematographic and oneiric imagery.*

Keywords: watercolor, picturesque, utopia



La acuarela es un arte delicado y transparente, de muchas capas y pálido efecto.

¿Arte en decadencia? ¿O arte de la decadencia? El caso es que tuvo su época, hace como un siglo. Y contribuyó, embelleciéndola, a que se la llamara *belle époque*. Fue una época de luminosas postales y exquisitos carteles. Una época en la que la realidad se miraba y remiraba en el espejo del arte. Y trataba desesperadamente (era en el fondo una época de desesperanza, llena de suicidios por ejemplo) de sustituir por el de allá el lado de acá del espejo, en una suerte de ida sin vuelta, como de corredor sin retorno. Una época cuyo paraíso se había instalado en *el maravilloso y único encanto de la ficción pura*.

Decir cosas hermosas y falsas, ése es el verdadero objetivo del arte (dice Oscar Wilde, notario acreditado del momento). Y en otro lugar advierte que el arte *es un velo más que un espejo*. De velos, precisamente, se compone una acuarela. Porque *ningún gran artista ve las cosas como son*. Ya que el arte, como todos los artistas, es *puro estilo y nada de sinceridad*.

Así opinaban, más o menos, los *dandys* y *snobs* de la época, sus genuinos especímenes. Y se encandilaban acuarelando el mundo en un ejercicio que Wölfflin, atribuyéndolo no a su época, sino al viejo barroco, llamó de *pura visión*.

Nada, en efecto, como una acuarela para representar visiones puras e inmaculadas apariciones. Son visiones planas, sin espesor, que alejan la realidad y la adelgazan, como un teleobjetivo fotográfico. Puro juego de traslucos. Y juego sin sombras: no hay sombra en la transparencia, ni espesor, ni materia.

De luces y sombras había hecho el espíritu barroco su lenguaje: unas y otras se activan y alimentan recíprocamente.

Y por medio de ellas la realidad se nos aparece sublimada, como en una visión. Pura visión, dice Wölfflin, pero no es así. Puro espectáculo más bien, o puro teatro. Adonde la realidad se transfigura, pero no se diluye, ni menos desaparece. *Il teatro e la vita non son la stessa cosa*, dirá el *pagliaccio* de Leoncavallo. Pero se parecen y hacen por parecerse. Y se provocan mutuamente. Teatral y vital son términos correspondientes. Y son ardidés de la escena y del escenario barrocos, ardidés visuales, pero no puros. Como óleos.

La pura visión no se da con Caravaggio, aunque la toque, sino con Olbrich. No en el ferviente curso del antiguo régimen, creyente a pesar de todo, sino en la decadencia descreída de 1900, cuando de la realidad, lejos de hacer teatro, se huye simplemente, o se la da la espalda sin el menor rubor. Ni vida ni teatro: arte y sólo arte. Afuera las tablas: arriba las pantallas.



El signo de los tiempos, en efecto, no es la *representación* (acción fingida, pero de carne y hueso al fin y al cabo), sino la *visión*, la pura (ahora sí) visión, fantasmal y fantástica, que la luz por sí sola fabrica y proyecta en el plano de proyección, desde la cámara oscura. El arte del siglo XX es, todo él y desde el principio, cinematográfico. Ésa es la auténtica visión pura.

Y de ella toma nota el viejo arte. Y la refleja, a manera de apuntes y bocetos, de fotos fijas, de traslucos congelados, bajo la especie sutil, no nueva pero renovada, de la acuarela. *Agua con peces y barcos / agua, agua, agua*, *agua* (dice el poeta).

La acuarela se acomoda, como anillo al dedo, al arte ingrátido, nada mático, de aquel tiempo que se asume fugitivo: *Der Zeit ihre Kunst*. El tiempo

Watercolor is a delicate and transparent art, with many layers and a pale color effect.

“ A declining art? Or a decadent art? The boom of watercolor passed a century ago, having contributed, and embellished, the so called *Belle Époque*. It was a period of luminous postcards and delightful posters. A period where reality was examined and re-examined in the mirror of art. And it tried desperately (it was actually a time of despair, full of suicides for example) to replace this side of the mirror with the other to the point of no- return, as if it were a one way corridor. A period whose paradise resulted from the marvellous and unique charm of pure fiction. *Saying beautiful but false things, this is the true purpose of art* (Oscar Wilde said, a renowned notary of the time). In a different source he says that art *is a veil rather than a mirror*. And veils are actually what a watercolor is made of. Because *no great artist ever sees things the way they are*. Since art, like artists, is *simply pure style without any trace of sincerity*. This was the opinion of the *dandies and snobs* of the time, its genuine characters, who enjoyed watercoloring the world in a way that Wölfflin, attributed not to his time but to the old Baroque, called *pure vision*.

There is nothing comparable to a watercolor to represent pure visions and immaculate appearances. Watercolors are flat visions, with no mass, that stray from reality, narrowing it, like a telephoto lens. It plays with translucent lights, and an absence of shadows, thickness and matter on the transparency. It captures the Baroque spirit through lights and shadows. Both are activated and feed on each other, causing reality to appear sublimated, like in a vision. Wölfflin calls this pure vision, but it more like pure entertainment or theater. Reality is transformed, though it does not become diluted nor disappear. *Il teatro e la vita non son la stessa cosa*, says the *Pagliacci* of Leoncavallo. However they look and tend to look similar and they provoke each other. Vital and theatrical being appropriate terms to describe them. They are tricks of the Baroque scene and setting, visual but not pure tricks, like oil paintings. That pure vision does not appear in Caravaggio, though there are touches of it in his paintings, but rather with Olbrich. Not during the Old Regime, which was still catholic, but during the skeptical decline of 1900, when far from writing plays based on reality, the artists simply avoided, or turned



their back on it without the slightest twinge. Neither life nor theater: art and only art, where boards were discarded and replaced with screens.



The sign of the times, in fact, is not a *representation* (pretended action, but of flesh and blood after all), but the vision, the pure (now so) vision, magic and fantastic, that only light creates and projects on the projection plane from the camera obscura. The twentieth century art is in itself and from the beginning, cinematographic. This is the authentic pure vision. And the old art employs it. And reflects it, through notes and sketches, static photos, and frozen translucent lights using the subtle, not new but re-created, watercolor. *Water with fish and boats / water, water, water, water* (says the poet). Watercolor captures the weightless and matterless art of that time that is assumed to be fugitive: *Der Zeit ihre Kunst*. Time flees and art flees with it. As well as the coryphaeus and the choir of admirers and followers. All flee (a comic strip from the *Viennese Sezession* represents them in that fugitive state). They flee to be free. *Der Kunst ihre Freiheit*, concludes the Viennese epitaph. *Every art has its own freedom*, freeing you from your gray and monotonous life, from routine and common sense, from boring aphorisms and their melancholic photos, embarking on the instant that the *snapshot* captures but the cinematograph lets escape, flying, but escaping with it. And it invites you to escape. Certainly, the key is in cinema: time that flees, art that lets itself go, and the freedom that both share. That is the spirit of the times: its *Zeitgeist*. Time flies. And those who want to be avant-garde artists, futurists at the forefront of progress, flee with it. Others, however, wave it off from the quayside, the platform or the pavement, and keep the memory of what watercolor art was in their pockets, printed on *postcards* that multiply transparency, ephemeral and fugitive, but which are retained like banned objects. Because some are reluctant. Not all overcome that vertigo, which is vertigo in itself, gliding, the height of the bird *refusing the pity / of the nest it leaves in peace*. The nest calls them and its calm is alluring, and certainly architects of all times have known such nests. But others are the air that these breathe. Hence one of the emblems of the era, architectural without being tectonic, is the *wreath*: it heads, for

huye y el arte huye con él. Y los artífices corifeos y el coro de sus admiradores y seguidores. Todos huyen (una caricatura de la *Sezession vienesa* los describe así, en el trance fugitivo).

Huyen para liberarse. *Der Kunst ihre Freiheit*, concluye el epitafio vienés. *A cada arte su libertad*. Liberarse de la vida gris y de su monotonía. De la cotidianeidad y del sentido común. De los aforismos aburridos y aburridores y de sus fotos melancólicas. Y embarcar en el instante, que la *instantánea* capta al vuelo y el cinematógrafo deja escapar, volando, pero escapa con él. E invita al escape. Sí, en el cine está la clave: del tiempo que huye, del arte que se deja llevar por él y de la libertad que uno y otro comparten. Ése es el espíritu del tiempo: su *Zeitgeist*.

El tiempo huye. Y los que se quieren artistas de vanguardia, futuristas en primera línea del progreso, huyen con él. Otros en cambio le despiden a pie de andén, o de muelle, o de pista. Y se quedan con la memoria en el bolsillo de lo que fue, impreso en *postales* que multiplican la transparencia, fugaz y fugitiva, pero retenida como objeto prohibido, de la acuarela.

Porque algunos no se deciden. No todos superan ese vértigo, que es el vértigo en sí, el vuelo sin motor, la altura del ave *negándose a la piedad / del nido que deja en calma*. El nido les llama y su calma es seductora. De nidos, precisamente, han entendido arquitectos de todos los tiempos.

Pero otros son los aires que en estos se respira. De ahí que uno de los emblemas de la época, arquitectónico sin ser tectónico, sea la *guirnalda*: preside, por ejemplo, la portada de postales que Olbrich ilumina para sus devotos. Es elegante y caprichosa. Pende y apenas pesa. Rebosa naturaleza vegetal siendo artificio puro. Empieza y acaba en sí misma...

Es decir que, pese al frenesí que el sentimiento de decadencia inspira y hasta legisla, el remanso del instante, refugio en la fuga, se agradece. Con una condición: que se acredite como tal, leve y ligero de forma, de puro color y transparente. *Acuarelable* en fin.

Ningún cuadro pesa (lo hacía observar John Hejduk, arquitecto de los *Five*, en una de sus charlas-clases magistrales), como no pesa lo que vemos a través de una ventana. Un cuadro es un agujero, inmaterial y, por consiguiente, ingrátido. Pero una acuarela pesa menos que un óleo, y éste menos que una tabla antigua. De hecho, el soporte habitual de la acuarela es el papel y no el lienzo, y menos la madera. La acuarela es leve en sí y juego de levedades. Y es a la vez distante. No nos invita a entrar (*Las meninas* o *La muchacha de la perla* no podían ser acuarelas).

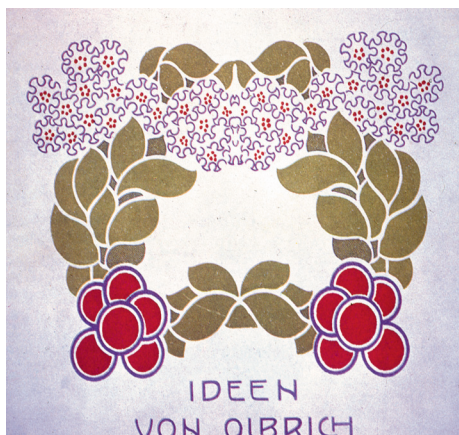
Porque su naturaleza visual es la del *teleobjetivo*, que ve a lo lejos. Y adelgaza lo que ve y lo fantasea. Nos dice (como el Resucitado a Magdalena) mírame y no me toques (*noli me tangere*). Confórmate con verme, pues soy visión y *visión pura*, sin tacto, intangible e intacta. En mí no hay cosa: sólo arte, puro arte. No soy habitable: salvo en el sueño. Estable y fugaz a la vez.



Todo un desafío para la arquitectura y los arquitectos, a quienes importa la habitación humana. A quienes se les impone la *Re Aedificatoria*, real como la vida misma. A quienes gobierna, pues son sus súbditos de grado o por fuerza, la mecánica de los cuerpos. A quienes la gravedad trae y lleva no pocos quebraderos de cabeza. *¿Cuánto pesa* (dicen que le dijo Buckminster Fuller a Norman Foster) *su edificio*, *Mister Foster*? Y el número uno de la *high-tech* en el mundo se quedó desconcertado



1. Ideen von Olbrich (Joseph Maria Olbrich, 1901).
1. Ideen von Olbrich (Joseph Maria Olbrich, 1901).

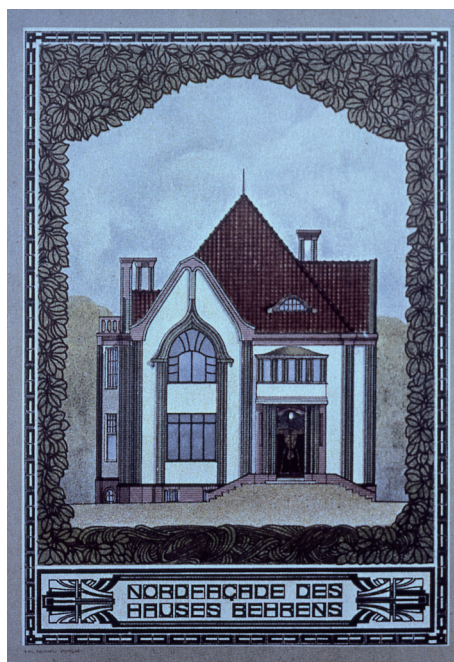


por esa sencilla e inofensiva pregunta.

La arquitectura pesa: nos pesa. Por eso, *acuarelarla* y hacerla que flote no deja de ser una trampa, gozosa y feliz, risueña y delicada, pero una trampa. O, para decirlo con palabras del arte y no del juego (que tanto se le parece), una ficción. *Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño / y los sueños sueños son.* Pues eso: un sueño.

Pero es que, alrededor de 1900, ciertos estratos sociales de ciertas ciudades europeas, y alguna americana, sueñan una arquitectura de ensueño, la *publican* todo lo que pueden (que es mucho) y la *fabrican* cuanto pueden (que es poco). Y los arquitectos de la época se aventuran en ese sueño de una arquitectura no tanto para la vida cuanto para el embeleso y la recreación, sin peso y sin materia aparente, leve y transparente, hecha no de lienzos de pared sino de paredes de lienzo, de tapices y flores, una arquitectura que es, toda ella, puro jardín (las *Ideen von Olbrich*).

En muchos casos, quizá los más, esa arquitectura no se despegaba del papel: permanece en él y desde él esplende y fascina al alma sensible. En otros, los menos, sale del trasluz (acuarela) a la



2. Casa de Peter Behrens en Mathildenhöhe (Darmstadt). (Peter Behrens 1900).
2. Peter Behrens' house in Mathildenhöhe (Darmstadt). (Peter Behrens 1900).

luz del mundo, mudable e impía, caricia a ratos y cruelmente cortante en no pocas ocasiones, afuera de control (para controlarla se inventó la fotografía) en todo caso.

Lo notable y característico de la época es que en aquellos casos en los que la arquitectura despierta de su sueño acuarelado y pone su huella en un solar, cuando se enfanga y airea, contra vientos y terremotos, endurecida para perdurar, su sueño no se le despinta de la frente. Su rostro es el de la postal (véase a Behrens, el austero e industrial Behrens, en su casita de cuento en Darmstadt). La fábrica imita ahora a la acuarela y corrobora el parecer de Goethe acerca de que *la naturaleza imita al arte*.

La arquitectura no es naturaleza, desde luego, pero es más natural (a pesar de todo y por pesar precisamente) y tangible, habitable y maciza, ruda y opaca, que la acuarela. Y por poco que dure, no es flor, por supuesto, de un día, ni de dos. Pese a lo cual nadie ni nada la priva de mirarse en su mágico espejo acuarelado, adonde seguramente se verá más bella de lo que es.

Veamos, pues, en estampa unas pocas (tres en concreto) acuarelas de la época que hemos descrito y de la mano de

example, postal covers that Olbrich paints for his admirers. It is elegant and whimsical. It hangs weightlessly. It brims with plants and vegetables being pure artifice. It begins and ends in itself ... Despite the frenzy that the feeling of decay inspires and even governs, the haven of the moment, the refuge in the flight, is appreciated. On one condition: to be credited as such, of a smooth and light shape, a pure and transparent color, which, in the end, is *watercolorable*.

All pictures are weightless (as suggested by John Hejduk, an architect of *the Five*, in one of his lectures), as what we see through a window has no weight. A picture is a hole, immaterial and therefore weightless. But a watercolor weighs less than an oil painting and the latter less than an old painting on board. In fact, the usual supporting element of watercolors is paper and not canvas or wood. The watercolor itself is light, playing with lightnesses. But it is distant as well. It does not invite us to come in (*Las Meninas* or *The Girl with a Pearl Earring* could never have been watercolors).

Its visual nature is that of a *telephoto lens* that looks to the distance, and makes what it sees narrower, fantasizing about it. It tells us (like the Risen Christ to Magdalena): look at me but do not touch me (*noli me tangere*). Be satisfied by just looking at me, for I am vision, *pure vision*, tactless, intangible and intact. In me there is nothing: just art, pure art. I am not habitable, except in your dreams. Stable while ephemeral.



A challenge to architecture and architects, to those who care about human habitation; those to whom the *Re Aedificatoria* is imposed, as real as life itself. To those who are governed by it, as they are its subjects willingly or unwillingly. To those for whom gravity is a burden. *How heavy is your building, Mr. Foster?* (as Buckminster Fuller said to Norman Foster) And the top *high-tech* architect in the world was taken aback by this simple and harmless question. Architecture weighs: it is heavy. Hence, *watercoloring* it and making it float is nothing but a fake, being delightful and happy, cheerful and delicate, but nonetheless a fake. Or to put it in words of art and not of game (so similar), a fiction. *An illusion, / a shadow, a fiction, / and the greatest profit is small, / for all of life is a dream / and dreams are nothing but dreams.* That is: a dream. However in 1900, some social classes in different European and American cities dreamt of a dreamy



architecture, they *published* it as much as they could (which was a lot) and *built* it as much as they could (which was a little). And the architects of the time plunged into the dream of an architecture not so much for living as for delight and recreation, weightless or matterless, light and transparent, made not of wall paintings but of canvas walls, tapestries and flowers, an architecture that is itself a garden (the *Ideen von Olbrich*).

In most cases, this architecture does not stray from the paper, it remains in it and from it, it shines out and fascinates the sensitive soul. In a few cases, it moves from the translucent lights (watercolor) to the world's light, capricious and impious, sometimes caressing and other times cruel, out of control (to control it photography was invented). The most remarkable and typical sign of that period is that even when the architecture wakes up from its watercolored dreams and leaves its mark on a plot, even when it becomes covered with mud and lashed by the winds, surviving against mighty winds and earthquakes, hardened to last, its dream does not fade away from its face. Its face is that of a postcard (see Behrens, the austere and entrepreneur Behrens, in his small fairy-tale house in Darmstadt). His factory mimics a watercolor painting and corroborates Goethe's statement: *nature imitates art*.

Architecture is not nature, of course, but it becomes more natural (despite everything and despite its mass) and tangible, more habitable and solid, rougher and more opaque, than watercolor. And no matter how short it may be, it is not only a flower that lasts one or two days. Despite this, nobody or nothing deprives itself of looking in its magic watercolored mirror, where it will appear to be more beautiful than it actually is.

Let us examine a few (three in particular) watercolors of the period that we have described, by the hand of a singular Valencian architect: José María Manuel Cortina Pérez, who was born in 1868 and died in 1950 at the age of 81. His paintings, currently under restoration, are exhibited in the Museo Nacional de Cerámica González Martí of Valencia.

The titles, sizes and credits of these paintings are:

Iglesia Parroquial. (Parish Church)
Landscape format: 95 cms. x 62.5 cms.
J. Manuel Cortina. 1905.

Casa de Recreo en una posesión de caza. (Country house in a private hunting preserve)
Landscape format: 98 cms. x 62.5 cms.
J. Manuel Cortina. Sin fecha.

3. Panteón (Viollet-le-Duc, 1854-1868).

3. Pantheon (Viollet-le-Duc, 1854-1868).

un arquitecto singular valenciano: José María Manuel Cortina Pérez, nacido en 1868 y muerto en 1950 a sus 81 años. Los originales en proceso actual de restauración se conservan en Valencia, en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de la Ciudad.

Estos son sus títulos, tamaños y créditos:

Iglesia Parroquial.
Formato apaisado: 95 cms. por 62.5 cms.
J. Manuel Cortina. 1905.

Casa de Recreo en una posesión de caza.
Formato apaisado: 98 cms. por 62.5 cms.
J. Manuel Cortina. Sin fecha.

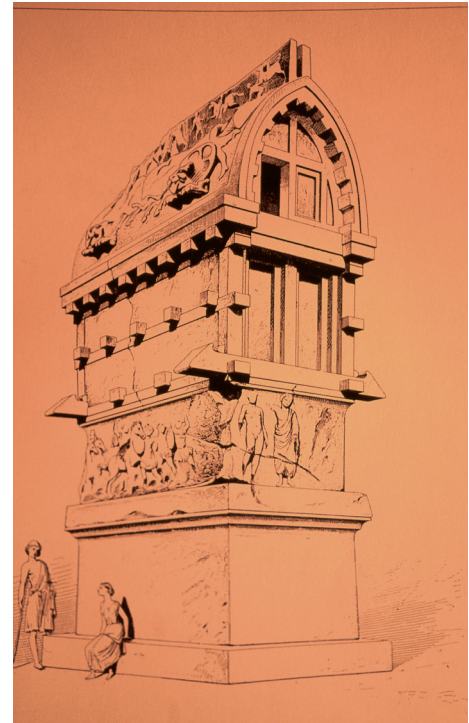
Fuente Monumental.
Formato apaisado: 91.5 cms. por 48.3 cms.
J. M. Cortina. Sin fecha.

De las dinastías de tales monumentos, tomados como referencia utópica, conocemos destacados antecedentes. Veámoslos uno por uno.



Es célebre, por ejemplo, el modelo de *Cathédrale* dibujado por Viollet-le-Duc y que ilustra su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{me} au XVI^{me} siècle*, publicado entre 1854 y 1868 (justo el año de nacimiento de Cortina), del cual el arquitecto adquiriría una serie de volúmenes que conserva el mismo Museo, como parte del legado al que pertenecen las acuarelas que comentamos. De la cierta deuda del valenciano con el francés, ambos magníficos acuarelistas, es asimismo testigo la arquitectura funeraria que ambos practicaron.

Entre las ilustraciones de los *Entretiens sur l'architecture*, figura el dibujo de un *tombeau lycien*, modelo del panteón que el mismo autor edifica (y se conserva, algo deteriorado) en el cementerio parisino de *Père Lachaise* para el Duque de Morny, y de otros muchos que Cortina y sus colegas levantan para



honrar a los difuntos de algunas familias próceres valencianas.

En cuanto a la catedral ideal de Viollet, el dibujo es todo un manifiesto a favor de su tesis en defensa y argumentación de un neogótico eminentemente estructural y ligero, que habría hecho las delicias de Buckminster Fuller y ahorrado la pregunta maliciosa que Norman Foster, príncipe de la *high-tech*, tuvo que oírle sin saber responder: *¿Cuánto pesa su edificio, señor Foster?* El de Viollet no pesa: en el dibujo caligráfico por supuesto pero, en la estructura transparente y como metalizada que representa, tampoco. Su aliento es *fulleriano*.

En este punto, desde luego, Cortina se distancia del modelo *recargando* el suyo con ese regusto, más que gusto, por el barroco de las gentes de su tierra y que viene adjetivando con bastantes florilegios su arquitectura, desde la época foral hasta nuestros días, pasando por los del barroco propiamente dicho y por los suyos gozosamente eclécticos. Una versión valenciana del *Dictionnaire*, bien podría haber dilatado el periodo histórico, enhebrándolo al hilo de ese *ritornello* se-



4. Catedral (Viollet-le-Duc, 1854-1868).

4. Cathedral (Viollet-le-Duc, 1854-1868).

Fuente Monumental. (Monumental Fountain)

Landscape format: 91.5 cms. por 48.3 cms.

J. M. Cortina. Sin fecha.

There are important precedents of the dynasties of such monuments, which are taken as a utopian reference. Let's analyze these paintings.



The famous model of *Cathédrale* drawn by Viollet-le-Duc for example illustrates his *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XV^{ème} siècle*, published between 1854 and 1868 (the year of birth of Cortina), some volumes of which were acquired by the architect and preserved in the same Museum as part of his legacy together with the watercolors that are being analyzed. The examples of funerary architecture created by both artists can also be considered to be an evidence of the influence of the French artist over the Valencian artist, both exceptional watercolor painters.

Among the illustrations of the *Entretiens sur l'architecture* we find the drawing of a *tombeau lycien*, a model of the pantheon that the author builds (which has been conserved though somewhat deteriorated) in the Parisian cemetery of *Père Lachaise* for the Duke of Morny, as well as many other monuments that Cortina and his colleagues built to honor the deceased members of some renowned families of Valencia.

As for Viollet's ideal Cathedral, the drawing is a manifesto that supports his thesis and argues in defense of a predominantly neo-Gothic light structure, which would have delighted Buckminster Fuller and avoided the malicious question that Norman Foster, prince of the *high-tech* style, had to hear and could not answer: *How heavy is your building, Mr. Foster?* Viollet's building is weightless not only in terms of the paper drawing but also the metallic and transparent structure of the building. Its breath is *Fullerian*.

At this point, Cortina strays from the model *overloading* his creations with an exaggerated liking, rather than just a liking for the Baroque of the people of the area, full of decorative elements that embody elements from the statutory period until today, through the Baroque style and his own eclectic style. A Valencian version of the *Dictionnaire* might have prolonged the historical period, weaving it with the thread of that secular *ritornello*, which Cortina follows enthusiastically, with due care and awareness. In his *Iglesia Parroquial* (Parish Church), the

cular, al que Cortina responde con devoción, a ciencia y conciencia.

En su *Iglesia Parroquial*, diríase que el arquitecto pasa revista, como lo haría un general con mando en plaza (en su familia hubo más de un militar de pro), a la civilización cristiana completa a través de sus templos. Porque en el suyo hay de todo: gótico de base

(pero sólo de base), bizantino en no pocos detalles y adherencias, cierto porte feudal en torreones que hace cita de la cita en un juego *neoneo* que eleva al cuadrado la fruición historicista, licencias grutescas de inspiración barroca que presagian a Gaudí...

Lo que vemos, más que un templo, se nos aparece como la suma o super-



5. Iglesia parroquial (J. Manuel Cortina, 1905) / Parish church (J. Manuel Cortina, 1905)

architect seems to review, as a general command would review the troops (several family members had been prominent soldiers), the Christian civilization through its temples. In his church we find traces of all of them: a Gothic base, many Byzantine details and decoration, some feudal traces in the towers which quote the quote with a sort of *Neoneo* play that magnifies the historicist fruition, Baroque-inspired grotesque licenses later found in Gaudí ...

What we see, rather than a single temple, appears as the sum or superposition of a number of them that, thanks to the privilege of transparency of watercolor, which far from overloading the painting, enrich it with several suggestive elements, such as a *polysemic* scenery in which each plane conveys a different message, differentiated by hues.

Cortina is a skilled watercolor artist who plays with the perception of depth in the painting, disregards perspective (foreshortening is prohibited) and uses transparency and color as a third dimension: warm colors for front planes and cool colors for the back planes. This allows him to *space out* the story that he tells, plane over plane, style over style. A real boast of virtuosity.

posición de una serie de ellos que, gracias al privilegio de transparencia que posee la acuarela, lejos de abigarrar el conjunto, lo enriquecen con sugerencias varias, como en un decorado *polisémico* en el que cada plano transmite un mensaje diferente, diferenciado a su vez por la gama de color.

El hábil acuarelista que es Cortina administra la profundidad del cuadro prescindiendo de la perspectiva (prohibido el escorzo) y usa como tercera dimensión la transparencia y el color: colores cálidos cerca, colores fríos lejos. Lo cual le permite *espaciar* la historia que nos cuenta, sin fugas, plano sobre plano, estilo sobre estilo. Todo un alarde.

Hay un algo *wagneriano* (el arquitecto era adicto al músico), o *parsifaliano* más bien, en este decorado de altos vuelos, al que convendrían como *anillo* (un fetiche muy adecuado) al

dado los que se suelen traducir por encantos, pero son *Encantamientos de Viernes Santo*. Hace no más de tres décadas, la Ópera de Munich sustanciaba esa escena sobrenatural de la ceremonia sacra en la *Sagrada Familia* de Gaudí: como podía haber invocado, de haberla conocido, esta estampa parroquial de un devoto valenciano capaz de fabular la desmesura.

Como en el lanzamiento de una astronave, en la acuarela de Cortina un templo fantástico, de color celeste, monta el templo gótico, de tintes terrenos, de modo que el impulso ascensional de éste hace que aquél despegue. El uno apunta al cielo y el otro viaja hacia él.

Sorprende la modestia del título, *Iglesia Parroquial*, lo que no hace sino enfatizar a tope la prestancia de la propuesta. Recuerda de algún modo lo fastuosos dibujos de Piranesi, adonde



6. Casa de recreo en una posesión de caza (J. Manuel Cortina, sin fecha) / House on a game preserve (J. Manuel Cortina, undated)

bajo el cauto nombre de *Vestibolo di tempio antico*, el autor nos presenta una secuencia frontal indefinida de magníficos recintos, una especie de *foyer* sin fin, en su *Prima Parte di Architettura e Prospettive*. Si así es el vestíbulo, se dice el espectador ¿cómo será el templo? Si así concibe Cortina una simple iglesia parroquial ¿cuál sería su idea de una catedral, o de una basílica?

Este gesto retórico de orgullosa humildad es quizá marca de la casa (aunque creemos que la época tiene asimismo mucho que ver). En todo caso, la acuarela dice mucho (todo) y compromete poco (nada). Lo que no desmerece un punto de su fascinación.



El ascendente, esta vez ilustrado, de la *Casa de recreo en una posesión de caza* (nuestra segunda acuarela) es li-

teral. Y demuestra que Cortina, hijo de su tiempo, se permite el lujo de visitar otros, anteriores y posteriores, con su fantasía, cuando le place.

En efecto, entre las numerosas estampas que acompañan el libro de Claude Nicolas Ledoux *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, publicado en París (1804), hay una de 1788, denominada *Proyecto de Retiro de caza en Scey sur Saone*. No hay semejanza de formas, ni la más remota, pero el tema es idéntico. Lo que sugiere que Cortina en modo alguno se siente discípulo del ilustrado visionario (empresedor de la marciana *Ciudad de las Salinas* de Chaux cerca de Besançon) pero conoce su antecedente.

A menudo los historiadores describen a Cortina como *personaje singular*: una *rara avis*. Se nos ocurre que su

There is some *Wagnerian*, or rather a *Parsifalian* touch (the architect was addicted to music) in this pretentious scenario where charming voices have a *ring* to it (a very appropriate fetish) though they are *Enchantments of Good Friday* (*Encantamientos de Viernes Santo*). No more than three decades ago, the Munich Opera represented such a supernatural scene of the sacred ceremony in Gaudi's *Sagrada Familia* as Cortina could have fancied, if he had known it, this parochial scene of a pious Valencian capable of making a fable to portray the excess of the time. As in the launch of a spacecraft, in Cortina's watercolor an illusory light blue church covers the Gothic church with earthly tinges, in such a way that the upward push of the latter makes the former take off. One points to the sky and the other travels towards it. Surprising is the modesty of the title, *Parish Church*, which significantly emphasizes the excellence of the proposal. It somehow reminds us of the magnificent drawings by Piranesi, where with the title of *Vestibolo di tempio antico*, the author presents an indefinite sequence of magnificent halls, a kind of endless *foyer*, in his *Prima Parte di Architettura e*

7. Proyecto de retiro de caza en Scey sur Saone (Claude Nicolas Ledoux, 1788).

7. Project of a house for a game preserve in Scey sur Saone (Claude Nicolas Ledoux, 1788).

Prospective. If that is the hall, the viewer wonders, what will the church be like? If this is the way Cortina conceives a simple parish church, what would his idea of a cathedral or a basilica be?

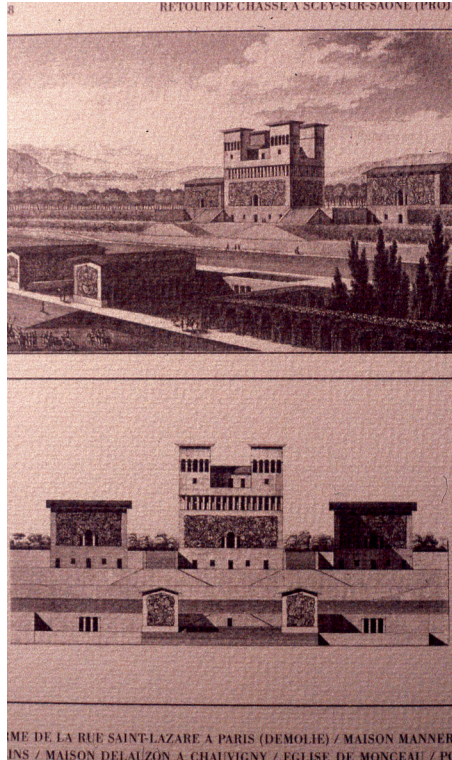
This rhetorical gesture of proud humility is perhaps his identity mark (although we believe that his time also plays an important role.) Nonetheless, his watercolor expresses a lot but commits very little, which in no way lessens the fascination it causes in the viewer.

The representation of his predecessors is clearly illustrated in *Casa de recreo en una posesión de caza* (Country house in a private hunting preserve) (our second watercolor). And it shows that Cortina, a son of his time, takes the liberty of visiting other styles, past and future, with his imagination, whenever he likes.

Indeed, among the many drawings that illustrate the book by Claude Nicolas Ledoux *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, published in Paris (1804), there is a drawing of 1788 with the title *Proyecto de Retiro de caza en Scey sur Saone* (Project of a Private Hunting Preserve in Scey sur Saone). There is not the slightest sign of similarity between both works, but the theme is the same, which suggests that Cortina does not care to be a disciple of the Enlightenment visionary (entrepreneur of the Martian Ciudad de las Salinas of Chaux near Besançon) but he knows his predecessor. Historians often describe Cortina as a *singular character: a rara avis*. We wonder if his proven erudition, of which this and other details give evidence, could be one of the many causes of his singularity.

What the French architect resolves by using isolated pieces (which Kauffman describes as typical of the *anticlassical* code of the Enlightenment criticism), is solved by the Spanish artist by gathering them in a magnificent palace whose three asymmetrical bodies unfold to offer us a single continuous plane of the façade, as a majestic backdrop of pure and total presence and representation. Cortina creates an altarpiece (as he will do so many times in his civil works), which, by the magic of watercolor, is better perceived as a tapestry.

On the left side, the front of a Gothic church, with feudal clothing, and tangible (though not audible) sound of trumpets, comes to us and welcomes us with the solemnity of a festive event. We have



probada erudición, de la que éste y otros detalles dan indicio, pudo ser una de las varias causas de la singularidad que unos y otros le atribuyen.

Lo que el arquitecto francés resuelve disponiendo piezas dispersas (que Kauffmann describe como propio del código *anticlásico* de la crítica ilustrada), el español lo reúne en un soberbio palacio cuyos tres cuerpos en asimetría se desdobl原因 para darnos frente en un plano único de fachada continua, como un telón majestuoso de pura y plena presencia y representación. Cortina fabrica un retablo (como hará tantas veces en su obra civil edificada), el cual, por la magia de la acuarela, se recibe más bien como un tapiz.

Si reparamos en su parte izquierda, un frente de templo gótico, con atavíos feudales y palpable (ya que no audible) sonido de trompetas, viene a nuestro encuentro y nos recibe con la solemnidad de un día de fiesta. Ese frente, con triple portada, rosetón y gablete, lo hemos visto en su *Iglesia Parroquial* y preside el proyecto no realizado del *Teatro Chapí* para Villena.

Pero, si de izquierda a derecha (como es la costumbre occidental) continuamos la lectura de esta fachada-telón, lo que leemos a continuación es como un precioso lateral de cinco vanos que, pese a serlo, se pone de frente.

Huelga añadir que el flanco derecho de la estampa podría sin reparo hacer las veces de cabecera de este supuesto, y desde luego principesco, albergue de cazadores. Pero el arquitecto-acuarelista ha dispuesto todo, anverso, reverso y costados, en un solo plano que nos dice todo lo que hay que decir al respecto. La acuarela es el edificio y el edificio es la acuarela.

Y la modestia, una vez más, del titular, *Casa de Recreo*, se compensa con la inmodestia de lo que la estampa dice ser: todo un *Proyecto*. Pero que nadie se escandalice. Del cuadro que vemos (y que condensa, dicho sea de paso, la abundante herencia de la tradición de lo *pintoresco* en arquitectura) cabría derivar, efectivamente, sin dificultad plantas, alzados, secciones y detalles, pues la acuarela en cuestión registra o sugiere esos datos y otros muchos (sobre todo, todos aquellos que conciernen a la sensibilidad puesta a contribución).

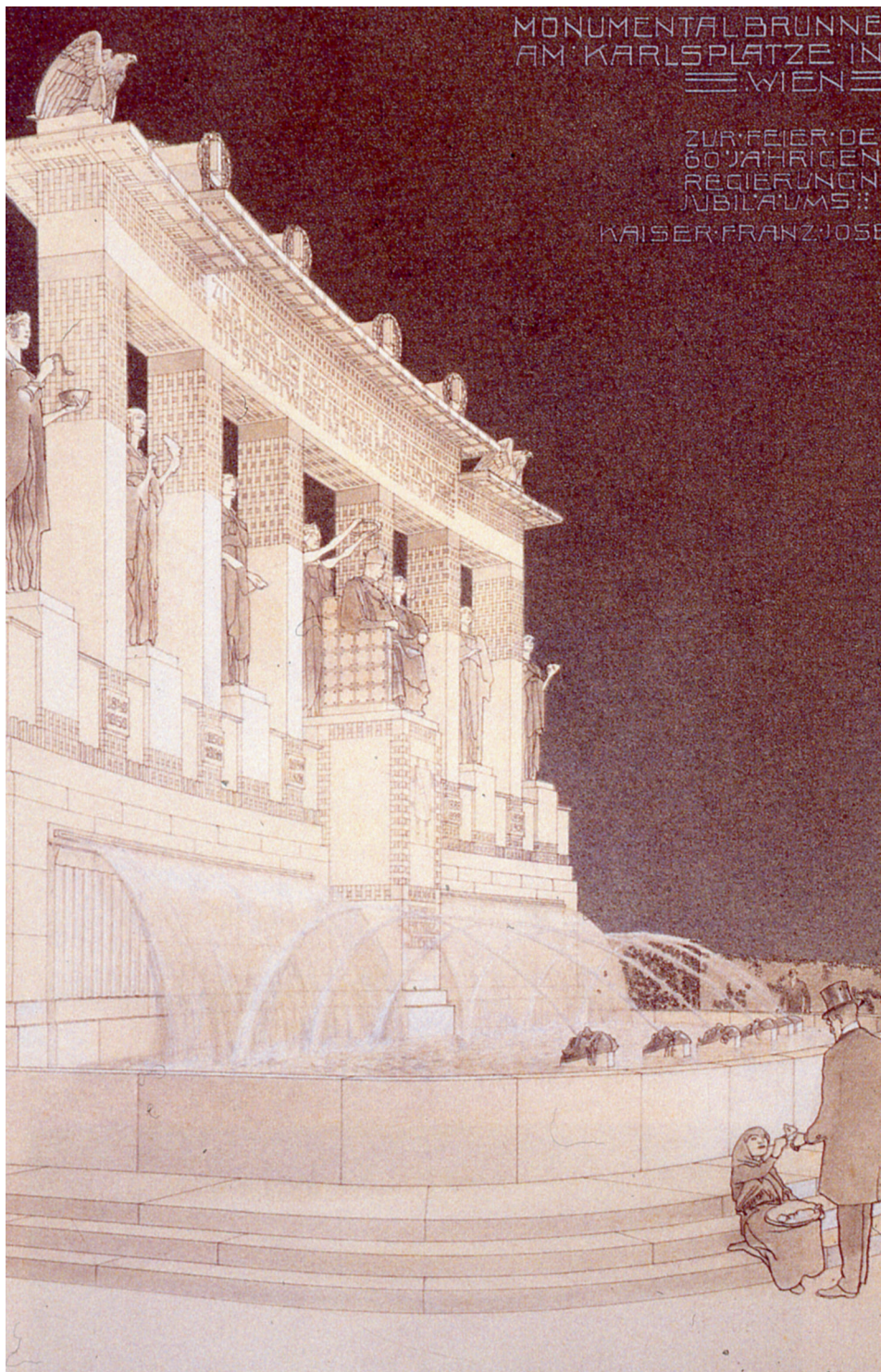
En la tercera acuarela, una *Fuente Monumental*, intuimos la huella del viaje europeo del arquitecto recién titulado (1891) con escala en Viena, la Viena de Otto Wagner en los albores de la *Sezession*. El discípulo de Lluís Domènech viaja ahora al futuro. Y, si con relación al pasado el maestro catalán sin duda le llevaba ventaja, de cara al futuro él es más joven y diestro.

Él puede anticipar con su dibujo lo que el maestro vienés consagrará años más tarde (1905) en un proyecto no realizado como *Fuente del Emperador Francisco José I*, destinada a la Karls-



8. Fuente del Emperador Francisco José I
(Otto Wagner, 1905).

8. Fountain of Emperor Franz Joseph I
(Otto Wagner, 1905).

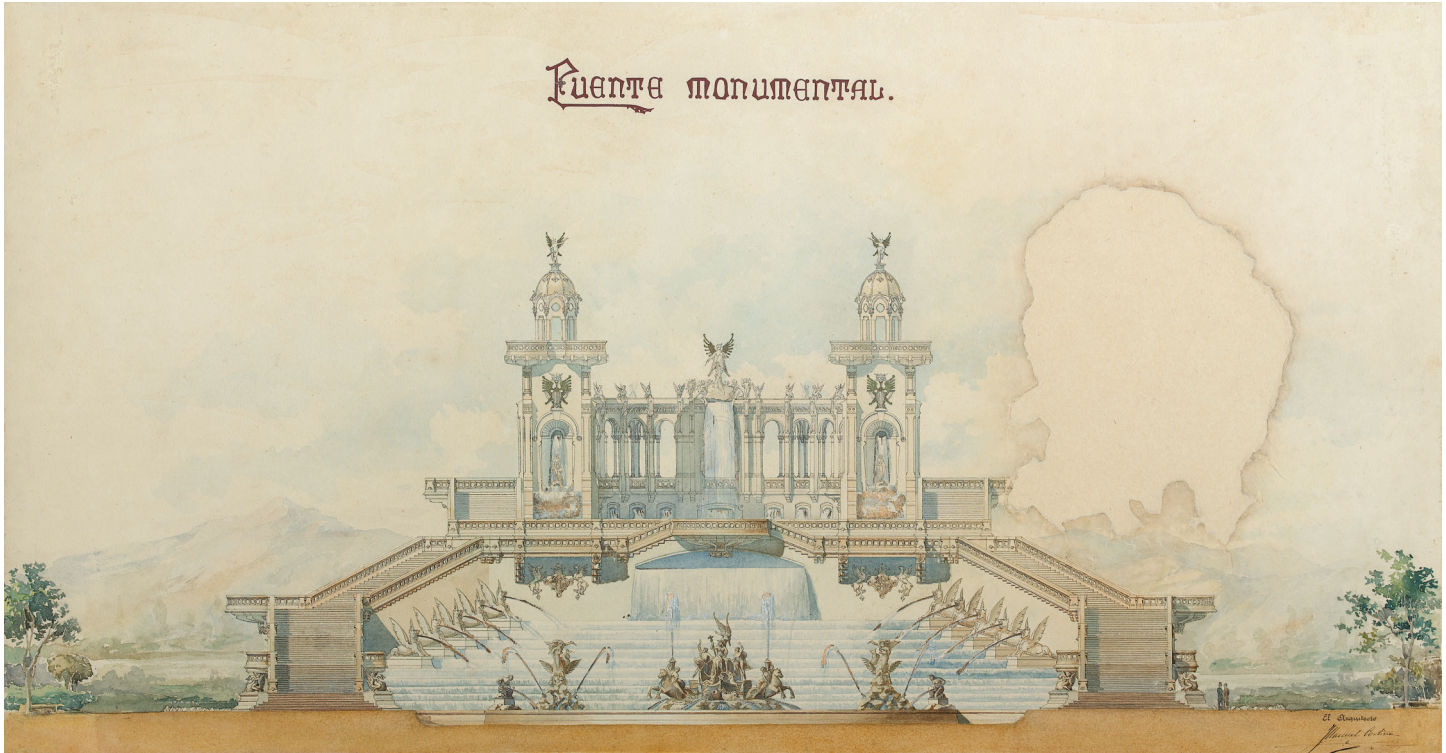


seen that front, with a triple door, rose window and gable, in the *Iglesia Parroquial*, and it also appears in the drawings of the not-built *Teatro Chapí* for the city of Villena.

But if we continue studying this front-backdrop from left to right (as is typically done in Western countries), what we find is something like a beautiful side with five openings that despite being the building side, stands facing you. Needless to add that the right side of the picture could undoubtedly act as the head of this supposed and clearly princely hunters' lodge. But the architect and watercolorist has arranged everything, front, back and sides in a single plane that tells us everything. The watercolor is the building and the building is the watercolor. And again the modesty of the title, *Casa de Recreo*, is offset by the immodesty of what the picture pretends to be: a *Project*. But don't be shocked. From the picture (that by the way condenses the rich heritage of the *picturesque* tradition in architecture) we could easily obtain plans, elevations, sections and details since the watercolor represents or suggests those data and many others (especially those concerning sensitivity as a personal contribution).



In the third watercolor, *Fuente Monumental* (Monumental Fountain), we perceive traces of the European trip of the recently graduated architect (1891) with a stopover in Vienna, Otto Wagner's Vienna at the dawn of *Sezession*. The disciple of Lluís Domènech now travels to the future. And, if in terms of the past, the Catalan master surely had the advantage, dealing the future he is younger and more skilful. He can anticipate in his drawings what the Viennese master will consecrate years later (1905) in an unfinished work, *Fuente del Emperador Francisco Jose I* (Fountain of Emperor Franz Joseph I), for the Karlsplatz and as the heir for the future of the Roman *fontane* recalled by the musician Respighi in an impressionistic *symphonic poem* (1916) of pleasant listening. In this perpetual chain of water and its glories (rivers *gliding free/ to that unfathomed, boundless sea, / The silent grave*, but the fountains remain, born and reborn) Cortina inserts his link. And once again he draws his idea of the forefront (Wagner does it foreshortened and Respighi keeps it in the *fourth dimension*) that stands beyond the depths of appearance and distance that watercolor prefers to ignore.



9. Fuente monumental (J. Manuel Cortina, sin fecha) / Monumental fountain (J. Manuel Cortina, undated).

Monumental and spectacular is the fountain that Cortina imagines and watercolors, like the fountain he saw in the *Citadel* (1888), while he was a student at the School of Barcelona. When the venerable architect at the age of 60 sees the fountain that adorns the Montjuïc, hardly recalling his precious past drawing. Based on that image (and many others) he imagines his fountain, backed by a semi-circular colonnade like the *ninfeo* that stands in Palladio villa in Maser (*Villa Barbaro*), pouring in a trapezoidal scene (a typical Baroque perspective trick that Boullée, an Enlightenment architect, adopted in his theater) composed of terraces (with handrails), fountains and stairways. A set of trophies, of free iconography, surrounds the proscenium and influences the entire scene. Cortina was marginalized from the Valencian celebrations of 1909/1910 although the organizers were aware of what they were missing. Because in his peculiar fountain we find a bit of everything: from the Campidoglio to the Villa d'Este, from Versailles to Schönbrunn, from the Trevi Fountain to Paulina Fountain, from La Granja to D'Aronco, from Piranesi to Olbrich, all splattered with chimeras and emblems.



The tradition inherited and tested by Cortina in his watercolors never turns back, or perhaps is like the turning back of an endless book. It is the

plaz y heredera en clave del porvenir de las *fontane* romanas de larga estirpe que el músico Respighi recordará, al modo impresionista, en un *poema sinfónico* (1916) de grata escucha.

En esta cadena perpetua del agua y sus glorias (los ríos *van a dar en el mar / que es el morir*, pero las fuentes permanecen, naciendo y renaciendo) Cortina inserta su eslabón. Y una vez más dibuja su idea de frente (Wagner lo hará en escorzo y Respighi la archivará en la *cuarta dimensión*) ajena a profundidades que la acuarela, aparición y distancia, prefiere ignorar.

Monumental es, desde luego, y espectacular la fuente que Cortina imagina y acuarela, a semejanza de la que ha conocido en la *Ciudadella* (1888), siendo estudiante en la Escuela de Barcelona. Cuando, ya cumplidos los 60, el venerable arquitecto llegue a conocer la que adorna la falda de Montjuïc, acaso recuerde su preciosa estampa de juventud.

Entre ambas (y tantas otras) él imagina su fuente, respaldada por un pe-

ristilo en hemiciclo al modo del ninfeo que trasdosa la villa del Palladio en Maser (*Villa Barbaro*), que se derrama en escena trapezoidal (un ardid perspectivo muy del barroco que todavía Boullée, ilustrado, adopta en su teatro) compuesta de terrazas (con sus balaustradas), surtidores y escalinatas. Un juego de trofeos, de libre iconografía, acorda el proscenio y rubrica el espectáculo completo. Marginado Cortina de los fastos valencianos de 1909/1910, los organizadores sabían lo que se perdían.

Porque en su peculiar fontana hay un poco de todo: del Campidoglio a la Villa d'Este, de Versailles a Schönbrunn, de la Fontana Paulina a la de Trevi, de La Granja a D'Aronco, de Piranesi a Olbrich. Y todo ello salpicado de quimeras y emblemas.



La tradición que Cortina hereda y testa en sus acuarelas no tiene vuelta de hoja: o es la vuelta de hoja de un libro sin fin. Es la tradición de lo *pintoresco*, fundada por la Ilustración en sus es-



tampas (que él conoce), sustanciada por el espíritu ecléctico en el que vive y se reconoce (con sus maestros) y avivada por la ilusión modernista cuyos augurios ha podido entrever.

Es una tradición más larga de lo que parece, pues nace antes de que se la reconozca (*Siglo de las Luces*) y sigue viva cuando se la cree haber borrado del mapa (*Modernidad*), y que pone todas sus complacencias en la imagen: de ahí su lejanía visual, su magia contemplativa y su transparencia seductora. Lo pintoresco acorta, si no anula, la distancia de lo vivo a lo pintado.

Y Cortina lo vive, y lo plasma, en su entera dimensión siendo un ilustrado de la hora undécima, un romántico *comme il faut* y un aventurero de ese futuro incierto que, a causa de una Primera Guerra, habrá de esperar, entre unas cosas y otras, como una década.

Las tres acuarelas, que aquí comparan mínimamente descritas, aluden a esos tres escenarios presentes en su imaginario: el pasado ilustrado de Ledoux y su *reserva de caza*, el presente romántico de Viollet y su immaculada *catedral* y el futuro de Wagner y su imperial *fuerza* soñada para una Viena *fin de siglo* (y fin de más cosas) que no volverá a ser la que fue.

Nada de lo acuarelado por Cortina, como de lo dibujado por sus predecesores y sucesores augustos, se construirá. Lo pintoresco, como su propio nombre indica, se debe a lo pintado, no a lo vivo. Es, en el más bello de los sentidos, pero literalmente, *papel mojado*. Papel húmedo del que emerge en divina desnudez la diosa inmarcesible nacida de las aguas. ■

Referencias

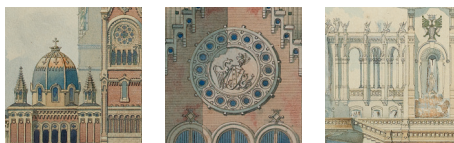
- AAVV: *Viena 1900*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1993.
- BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia 1983.
 - *Valencia en el siglo xx*. En *Arquitectura y Ciudad*.
- COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950*. Gustavo Gili. Barcelona 1970.
- FICACCI, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi*. Taschen. 2001.
- HEJDUK, John: *Seminario de Arquitectura*. U. P. V. Valencia 2002.
- KAUFFMANN, Emil: *La arquitectura de la Ilustración*. Gustavo Gili. Barcelona 1974.
- LEDOUX, Claude Nicolas: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, les mœurs et la législation*. Paris 1804.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du X^e. au XVI^e. siècle*. Paris 1854-1868.
 - *Entretiens sur l'architecture*. Pierre Mardaga. Paris 1977.
- WILDE, Oscar: *El arte de conversar*. Atalanta. Girona 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Espasa-Calpe. Madrid 1976.

tradition of the *picturesque*, founded by the Enlightenment in his drawings (that he knows), substantiated by the eclectic spirit in which it lives and reflects (with its masters) and flared up by the Modernist illusion whose omen he glimpsed.

It is a longer tradition than it seems, as it is born before being recognized (*Age of Enlightenment*) and is still alive when it is believed to have been wiped off the map (*Modernism*), and places all its complacency in image: hence its visual distance, its contemplative magic and its seductive transparency. The picturesque narrows, if not nullifies, the distance from what is alive to what is painted. Cortina lives and captures it in its total dimension being an Enlightenment artist of the eleventh hour, a romantic *comme il faut* and an adventurer of this uncertain future, who due to the First War, will have to wait about a decade.

The three watercolors that we have briefly described, refer to these three scenarios present in his imagination: the Enlightenment past of Ledoux and his *reserva de caza*, the Romantic present of Viollet and his immaculate *cathedral* and the future of Wagner and his imperial dreamt fountain for a Vienna of *the end of the century* (and of many other things) that will never be what it was.

None of the things watercolored by Cortina, like those painted by his predecessors and successors, will be built. The picturesque, as its name suggests, portrays what is painted, not what is alive. It is, in the most beautiful sense but also literally, just *on paper*. Wet paper where the unfading and naked goddess emerges from the water. ■



References

- AVV: *Viena 1900*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1993.
- BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia 1983.
 - *Valencia en el siglo XX*. En *Arquitectura y Ciudad*.
- COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950*. Gustavo Gili. Barcelona 1970.
- FICACCI, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi*. Taschen. 2001.
- HEJDUK, John: *Seminario de Arquitectura*. U. P. V. Valencia 2002.
- KAUFFMANN, Emil: *La arquitectura de la Ilustración*. Gustavo Gili. Barcelona 1974.
- LEDOUX, Claude Nicolas: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, les mœurs et la législation*. Paris 1804.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du X^e. au XVI^e. siècle*. Paris 1854-1868.
 - *Entretiens sur l'architecture*. Pierre Mardaga. Paris 1977.
- WILDE, Oscar: *El arte de conversar*. Atalanta. Girona 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Espasa-Calpe. Madrid 1976.