

ALMUNA: Elvira Capilla Valls
TUTORA: Victoria Bonet Solves
CURSO 2015-2016

TRABAJO FINAL DE GRADO

ARQUITECTURA Y ESPACIO INTERIOR EN EL CINE DE PETER GREENAWAY



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

ARQUITECTURA Y ESPACIO INTERIOR EN EL CINE DE PETER GREENAWAY.

Elvira Capilla Valls
Tutora: Victoria Bonet Solves

Departamento Composiciones Arquitectónicas
CPA-F0128

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia
Julio 2016

A Victoria e Ignacio

RESUMEN

El trabajo consiste en un estudio de la pintura, el espacio interior y la arquitectura a través del cineasta británico Peter Greenaway, a partir de tres de sus películas: *El contrato del dibujante* (1982), *El vientre del arquitecto* (1987) y *La ronda de noche* (2007), en cuyos fotogramas hay constantes referencias a la historia del arte y de la arquitectura. Se analiza cómo la imagen que pretende conseguir el director no es arbitraria sino que, detrás de cada una de ellas hay una labor comparable a la composición de un espacio arquitectónico. Los trabajos de un pintor, un cineasta y un arquitecto se pueden asimilar porque todos ellos empiezan por la plasmación de una imagen mental en un lienzo, un guion o una lámina.

El treball consisteix en un estudi de la pintura, l'espai interior i l'arquitectura a través del cineasta britànic Peter Greenaway (1942), a partir de tres de les seues pel·lícules: *El contracte del dibuixant* (1982), *El ventre de l'arquitecte* (1987) y *La ronda de nit* (2007), en els fotogrames de les quals hi ha constants referències a la història de l'art i de l'arquitectura. S'analitza com la imatge que pretén aconseguir el director, no és arbitrària sinó que darrere de cadascuna d'elles hi ha una labor comparable a la composició d'un espai arquitectònic. Els treballs d'un pintor, un cineasta i un arquitecte es poden assimilar perquè tots ells comencen per la plasmació d'una imatge mental en un llenç, un guió o una làmina.

This dissertation is a study of painting, interior space and architecture through the British filmmaker Peter Greenaway, from three of his films: *The Draughtsman's Contract* (1982), *The Belly of an Architect* (1987) and *The Nightwatching* (2007), in whose frames there are constant references to art history and architecture. It discusses how the image intended by the director is not arbitrary; how behind each one of them there is a labour similar to the composition of an architectural space. The work of a painter, a filmmaker and an architect can be associated because they all begin with the depiction of a mental image on a canvas, a script or a sheet.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1 – PETER GREENAWAY	4
1.1 LA PINTURA	5
1.2 LA IMAGEN Y EL TEXTO	8
1.3 PROCESO CREATIVO EN RELACIÓN CON EL ARQUITECTÓNICO	9
1.4 LA FIGURA DEL PERSONAJE PRINCIPAL	11
1.5 OTROS DIRECTORES DE CINE	13
CAPÍTULO 2 – PINTURA Y ESPACIO INTERIOR EN EL CINE DE PETER GREENAWAY	17
2.1 Dibuja lo que ves, no lo que conoces: <i>EL CONTRATO DEL DIBUJANTE</i>	18
2.2 El artista como extraño: <i>LA RONDA DE NOCHE</i>	30
CAPÍTULO 3 – ARQUITECTURA EN EL CINE DE PETER GREENAWAY	38
3.1 Ciudad, arquitectura y cuerpo: <i>EL VIENTRE DEL ARQUITECTO</i>	39
3.2 CIUDAD: Roma	39
3.3 ARQUITECTURA: Étienne-Louis Boullée	46
3.4 CUERPO: Augusto, Piranesi y Andrea Doria	50
CONCLUSIÓN	53
BIBLIOGRAFÍA	55
ÍNDICE DE IMÁGENES	58

INTRODUCCIÓN

Al cabo de cinco años de carrera uno se da cuenta de las cosas que más le gustan y las que menos dentro de este oficio tan maravilloso. Encuentra afinidades con disciplinas que si hubiera estudiado por separado no las hubiera encontrado. Desde joven descubrí que el arte era una materia que me encantaba, ya fuera pintura, música o arquitectura. En casa vivía rodeada de enciclopedias de arte y películas que, aunque no supiera bien que repercusión habían tenido en el mundo del arte, de manera que yo ya tenía construida mi propia crítica. Sin embargo, también me apasionaban las ciencias y, sobre todo, crear. Cuando era muy pequeña dibujaba planos de casas sin saber muy bien cómo funcionaba eso de “planta, alzado y perfil”. Así que, pensé, y con buen criterio, que la arquitectura reunía todas estas capacidades y aumentaría el nivel de conocimientos de cada una de ellas. El problema es que nadie me avisó de que fuera tan duro y llegados a este punto, me arrepiento de no haber podido disfrutar de muchos trabajos por haberlos hecho bajo mucha presión. De tal modo que, cuando vi la oportunidad de realizar este trabajo de investigación directamente pensé que era la ocasión de disfrutar haciendo algo que verdaderamente me apasionara. También es cierto que soy una persona muy sensible, que tiendo a cuestionármelo todo y, sobre todo, a dudar. Pero este aspecto del trabajo lo tenía claro, así que pensé ¿qué es lo que últimamente aprecio más? Pues al ser una persona soñadora, justamente el cine es la vía de escapatoria perfecta para olvidar el estrés y agobio cotidiano, como le ocurre a mucha gente. Y entonces ¿por qué no juntar arquitectura, dentro de su disciplina más artística, con el cine? Me pareció una buena idea. Después de comentárselo a mi tutora, ella me dio las indicaciones para descubrir a Peter Greenaway. Gracias a su formación artística como pintor y, por tanto, su conocimiento de la historia del arte, su cine es como es. Por lo tanto, finalmente, conseguí reunir las diferentes disciplinas que aprecio y admiro, la arquitectura, la pintura y el cine, del mismo modo que hace Greenaway, y ponerle título al trabajo. Para mi sorpresa, no era la única persona que había hecho esta asimilación, sino que muchos arquitectos han hablado reiteradamente de la relación entre arquitectura y cine.

Decidí abordar el trabajo desde un punto intermedio entre las dos, que no fuera demasiado cinematográfico ni demasiado arquitectónico, más bien teórico. De tal modo que de la larga trayectoria del director, opté por elegir tan sólo tres de sus películas, *El contrato del dibujante* (1982), *El vientre del arquitecto* (1987) y *La ronda de noche* (2007). Las dos

primeras son las más reconocidas y las que asentaron las bases de su estilo cinematográfico. Con la tercera quería demostrar que, tras treinta años después, las características de su cine permanecen intactas. Los tres personajes principales son artistas: un dibujante, un arquitecto y un pintor que sufren circunstancias similares porque son mentes creadoras. Son artistas incomprensidos por la sociedad, cuando su trabajo es por y para ella. Del mismo modo ocurre con los arquitectos que, al fin y al cabo, construimos edificios para que la sociedad disfrute de ellos. Las películas versan sobre estos temas además de recrear espacios y lugares arquitectónicamente exquisitos, pero basados en lugares existentes. Por lo tanto, para llevar a cabo este trabajo, empecé a leer libros que abarcan todas estas asignaturas; libros sobre la relación entre la pintura y el cine, así como la arquitectura y el cine, libros, artículos y tesis escritos por arquitectos sobre cine, libros sobre historia del arte, biografías de arquitectos y pintores, ensayos sobre arte... De los que podrá destacar *Peter Greenaway* de Jorge Gorostiza, *La pintura en el cine* de Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* de Svetlana Alpers y *El ensayo sobre el arte* de Étienne-Louis Boullée, entre otros, además de ver más de una vez sus películas para no perder ningún detalle. Y a partir de ahí, me enfrenté a la redacción que conlleva un trabajo de este calibre.

Asimismo, el trabajo está estructurado en tres capítulos; el primero se centra en la figura de Peter Greenaway, porque, reconozco, después del estudio, que es una cineasta complejo cuya obra ofrece un repertorio muy interesante para los estudiosos. El segundo contempla la pintura y el espacio interior en el cine desde su perspectiva atendiendo a la primera película mencionada, *El contrato del dibujante*, y a la más moderna, *La Ronda de Noche*. Y el último, se centra en la relación entre arquitectura y cine a partir de *El vientre del arquitecto*. Con este trabajo quería llegar a conseguir a comprender la construcción de la imagen cinematográfica desde una perspectiva arquitectónica. El cine, sobre todo el cine tan peculiar de Greenaway, y la arquitectura son iguales porque ambas son la representación de un espacio arquitectónico en tres dimensiones, en un soporte de dos dimensiones, ya sea una pantalla o una lámina de papel. En este sentido, no podemos olvidar la gran influencia que ha tenido la pintura, cómo a lo largo de la historia del arte, diferentes pintores han plasmado, con distintos mecanismos y formas, un pedazo de la realidad en un lienzo. Así que la conexión entre estas tres disciplinas, con la peculiaridad de elegir un cineasta con trayectoria pictórica, es lo que pretendo recoger en este trabajo. Todos estos conocimientos a través del cine me han llevado a comprender que la arquitectura es un camino durante el cual encuentras múltiples disciplinas y que cuanto más sabemos de ellas, más enriquecido estará nuestro trabajo y, sobre todo, más apasionados estaremos por nuestros propios proyectos.



CAPÍTULO 1 – PETER GREENAWAY

Peter Greenaway cuenta que un día de lluvia de 1958 en el que iba a ver un partido de cricket, cambió de planes y decidió acompañar al cine a un amigo para ver *El séptimo sello* (1956). A partir de entonces empezó a interesarse en el cine¹. De no ser así, si aquel día Peter hubiera decidido desestimar el plan de su amigo, quizá hoy en día no tendríamos una obra tan característica y ejemplar como la suya. Son esas pequeñas ocasiones, oportunidades ajenas a la línea que nos marca la rutina, las que nos enriquecen como personas y, en este caso, como artista. La acción, en su momento, no tiene la más mínima importancia, pero su repercusión futura es absoluta.

¹ Gorostiza, J. (1995). *Peter Greenaway*. Madrid: Ediciones Cátedra. p.35

1.1. La pintura

Antes de lanzarse a la gran pantalla, Greenaway comenzó su trayectoria artística como pintor, y es esta faceta la que hace características sus películas. Sus primeras obras fueron, en palabras de propio director, *pintura mural*, tal y como se entendía desde las vanguardias: pintura figurativa que hace referencia a información exterior al cuadro²². Esta formación le ha permitido crear una obra cinematográfica diferente en la que la relación con el espectador no es la que estamos acostumbrados. Suele ser habitual que en el cine convencional haya una alternancia de plano y contraplano mostrando los rostros de los personajes que intervienen en la escena. En cambio, Greenaway crea una perspectiva en la que los actores son otro elemento más, como si fueran figuras que forman parte de una escenografía, creando así un espacio dentro de la pantalla. Es exactamente el mismo proceso creativo que seguimos cuando dibujamos: un espacio dentro de una lámina formado por simples líneas que van cogiendo forma y fuerza en la composición del espacio.

Greenaway entró en la *Walthamstow College of Art*, una escuela de arte londinense, donde estudiaría de 1960 a 1963³. Durante los años sesenta, surgió en Estados Unidos el nuevo movimiento artístico figurativo de descontextualización de imágenes *icono* de la sociedad conocido como *Pop Art*, o el movimiento artístico paisajístico conocido como *Land Art*. Ambos movimientos contemporáneos a la época pictórica de Greenaway son una clara influencia en su obra pero cabe destacar que las influencias que cita para sus películas se refieren a etapas de la historia del arte anteriores. Escoge para sus films temas figurativos que tienden siempre a un cierto barroquismo⁴. Más adelante nos detendremos a hacer un estudio más detallado de qué pintores le han influido, pero haciendo una pequeña aproximación podemos decir que hay una relación directa entre la pintura de los paisajistas ingleses y Georges de La Tour para *El Contrato del dibujante* (*The Draughtman's Contract*, 1982), de Piero della Francesca en *El vientre del arquitecto* (*The belly of an architect*, 1987)⁵, o ya más concretamente cuando le dedica una película exclusivamente a un pintor como es *La Ronda de Noche* (*Nightwatching*, 2007). Por tanto, para Greenaway es inconcebible una separación entre arte e historia, ambos se respaldan y se nutren. Como bien dijo en la Bienal de arte de 2015, ningún estilo de arte contemporáneo surge de la nada, todos toman como referencia la historia porque aunque haya movimientos y estilos que incluso la rechacen, el simple rechazo es un síntoma de inspiración en lo producido anteriormente:

Todo arte se basa en respaldarse en los hombros de los gigantes. Los gigantes del pasado son responsables de que podamos ver más allá porque estamos sentados sobre sus hombros. Esa continuidad es muy importante. Es cierto que el arte contemporáneo es obviamente muy importante y que yo estoy profundamente fascinado por él, pero [...] es como si se tratase de la introducción de donde hemos estado. Ahora tenemos a Jeff Koons, y no podríamos tener a Jeff Koons sin Andy Warhol, y no puedes tener a Andy Warhol sin Marcel Duchamp, y no puedes tener a Marcel Duchamp sin Picasso, y no puedes tener a Picasso sin los Impresionistas, y no puedes tener a los Impresionistas sin los pintores de salones del siglo XIX, y no los puedes tener sin Delacroix o Jean Gericault y estos están

2 Sánchez de Vera Torres, Á. (2007). *La puesta en escena del libro (a través de Peter Greenaway)*. Libro de artista, cine y exposición. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. pp. 38-39

3 Op. cit., en nota 1, p.36

4 Ibid p. 19

5 Ibid p. 19



Fig 1. Jan Van Eyck. *La Virgen del Canónigo Van der Paele*. (1436)

Fig 2. Domenico Veneziano. *Virgen con Niño y Santos*. (1445)

influenciados por pintores italianos del siglo XVIII y antes de eso está el Renacimiento Italiano. Hay una línea directa entre Leonardo Da Vinci y Jeff Koons y tenemos que entender esa continuidad⁶.

Junto con su director de fotografía, Sacha Vierny, con el que tuvo una relación duradera de unos quince años (desde 1986 hasta 1999), compartía esa fascinación por la pintura y esa necesidad por capturar los valores que aparecen en los cuadros y plasmarlos en sus películas⁷. En palabras de Jorge Gorostiza, no solo recurren al arte para establecer el tipo de imagen que quiere conseguir, sino que Greenaway también lo utiliza como referencia cultural para situar el argumento en un momento histórico determinado, como modelo de lo que quiere lograr con su cine⁸. Todas sus películas están repletas de símbolos y metáforas legibles por el espectador, tal y como hacía ya la pintura holandesa del siglo XVII. Un claro ejemplo es *La Ronda de Noche* de Rembrandt, a la que Greenaway dedicará un film completo para descifrar todos los significados ocultos del cuadro teniendo en cuenta, como siempre, esa línea delgada que muestra Greenaway entre la realidad histórica y la ficción. De todos modos, de entre muchos símbolos que esconde el cuadro podemos destacar la figura casi angelical de la niña, cuyo cinto sostiene unas garras de pollo que simbolizan el emblema de los “*Kloveniers*”, milicia a la cual pertenecía la compañía⁹. Hay que tener en cuenta que la simbología que rodea las pinturas holandesas del siglo XVII era comprensible por la gente de la época. Su mirada estaba formada para hacer visible estos símbolos, cosa para la que nuestra mirada de siglo XXI no lo está. De tal modo que quizá sus películas no alcancen un público muy numeroso por esa predeterminada descontextualización del símbolo y la imagen.

Si nos remontamos a esta época de la historia del arte, siglo XVII, hay una diferencia clara entre los estilos artísticos del norte y del sur de Europa. Mientras que la pintura nórdica atiende al máximo detalle, al reflejo de la luz en los objetos, sus colores y texturas, y a una

6 BIENNALE ARTE (2015). “Peter Greenaway (Padiglione Italia)” en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=NKRTMKB2ijw>> [Consulta: 20 de Febrero de 2016]

7 *Great Cinematographers*. <<http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/vierny.htm>> [Consulta: 19 de Junio de 2016]

8 Op. cit., en nota 1, p. 20

9 Van de Wetering, E. (2002) “La Ronda de Noche de Rembrandt” en *Summa Pictorica. La fastuosidad de lo Barroco*. A.A.V.V. Editorial Planeta. p. 361

imagen no enmarcada, donde no se determina la posición del espectador, la pintura italiana de la misma época valora más el aspecto del conjunto, moldeando los objetos con la luz y la sombras, poniendo interés en crear un espacio legible, formando una imagen enmarcada compuesta en función de la posición del espectador. Pese a sus diferencias, ambos movimientos son conscientes de las diferencias entre la perspectiva artificial y la visión natural. El conflicto del pintor radica en representar dicha realidad en la pintura o bien construyendo una segunda realidad, como el caso de la pintura holandesa, o bien reflejando la realidad como un espejo, como en la pintura italiana¹⁰. Greenaway toma como referencia estos aspectos de la pintura a la hora de construir el espacio de ficción. Es consciente de que la imagen, tanto pictórica como cinematográfica no es real, sino una representación de la realidad. Por eso utiliza recursos como composiciones simétricas, enmarcadas, posicionando al espectador frente a la imagen para mostrar como ya hacían los pintores italianos, que lo que estamos viendo no es la realidad, sino la interpretación que hace de la misma a través de sus ojos.

Por consiguiente, Greenaway cree fervientemente en ese diálogo directo entre cine y pintura. En palabras del director:

La pintura debe hablar con el cine y el cine con la pintura [...]. ¿Qué puede ofrecer la pintura al cine? Y ¿Qué puede ofrecer el cine a la pintura? Que uno está relacionado con la nueva tecnología, la nueva revolución digital y hay que mantener vivo ese diálogo [...] El arte no existe por sí solo, es parte de una representación general que continúa en Europa durante miles de años¹¹.

Esta idea es similar a la que defendía Félix Murcia de hasta qué punto la arquitectura del cine ha podido influir en la arquitectura real: *Las ciudades están llenas de modernos edificios para ver, para fotografiar, o para llamar la atención por su singularidad pretendiendo causar el mismo efecto o impacto que causa la escenografía en el cine, tal vez influidos por ella más que nunca¹².*

El cine ha tenido un impacto muy importante en el desarrollo de movimientos de interiorismo, por ejemplo, el Art Decó que se popularizó a través del cine clásico norteamericano, como bien explica Félix Murcia a través de las palabras de Juan Antonio Ramírez:

Algunos decorados estimularon la imaginación de promotores y clientes, muchos de los cuales consideraron deseable vivir en un universo parecido al que habían visto en la pantalla. [...] Las películas reinventaron las formas de los edificios, y la arquitectura “real” intentó adaptarse todo lo posible al modelo fantaseado¹³.

Dicha influencia de la que habla Félix Murcia, cómo la arquitectura del cine ha podido influir a la arquitectura real, se podría trasladar a las películas de nuestro director. Podría llegar a plantearse hasta qué punto su cine ha influido, de algún modo, en la propia pintura. En la actualidad, el mundo audiovisual es una parte casi indispensable en nuestro día a día, descubrimos y vemos cada vez más películas y series así que es inevitable que este arte no influya directamente en los artistas de hoy en día¹⁴.

10 Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones Hermann Blume. pp. 85-87,89

11 Op. cit., en nota 6

12 Murcia, F. (2008) “La arquitectura en el cine” en *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*. Coordinadora: Ortiz Villeta, Á. Col.lecció Quaderns del MuVIM. Valencia. p. 17

13 Ramirez, J.A. (1986). *La arquitectura en el cine* citado en Ibid p. 17-18

14 Ver exposición “The Movie Show” (27 junio – 27 julio 2013), Galería Daniel Maghen, Paris. <<http://margueritesauvage.tumblr.com/post/54080911384/the-pillow-book-by-peter-greenaway-for-the-movie>>



Fig 3. Annibale Carracci.
Galería Farnese.
(1597-1604)



Fig 4. J. A. D. Ingres. *Odalisque.*
(1814)

Fig 5. Ilustración de la novela *Sara la baigneuse* de Victor Hugo.
(1887)



1.2. La imagen y el texto

Durante toda la historia del arte la pintura se ha servido de la literatura para realizar grandes obras, pero hay que tener en cuenta que la redacción de un relato (quien dice relato dice poema) y la creación de una pintura son casi idénticas; la idea nace de la inspiración del autor, que intenta plasmarla en el papel, bien escribiendo o bien dibujando. Por eso, aunque estemos acostumbrados a concebir literatura, o poesía, y pintura como dos disciplinas independientes, resulta que no sólo hay una relación estética entre ambas sino que también intentan expresar una historia, un argumento que llegue al espectador. La palabra crea imágenes al igual que la imagen suscita palabras en la mente del espectador. Dicha concepción de similitud entre ambas existe desde la Antigüedad. Quinto Horacio Flaco (65 a.C. – 8 a.C.) formuló la expresión *Ut pictura poesis* a partir de un verso de su *Ars Poetica*¹⁵. Pintura y poesía son muy similares porque las dos avivan emociones en el ser humano, crean en el espectador una experiencia idéntica. Esta expresión se recuperó en el Renacimiento donde la pintura y la poesía eran un mismo sistema de representación: a través de la pintura o de las palabras creaban obras de arte.

No obstante, la pintura ha servido de explicación de los textos literarios. Por ejemplo, durante la Edad Media, la pintura ha ilustrado al espectador pasajes de la Biblia, para hacer más comprensible la lectura. Recurriendo a ejemplos más concretos, está el caso de las pinturas de *Galería Farnese* de Annibale Carracci inspiradas en la *Metmorfosis* de Ovidio, finalizado en el siglo 8 d.C, 15 volúmenes que cuentan la historia de la humanidad. Mario Praz en su libro *Mnemosyne* (1967) nos muestra cómo diferentes autores, como Helmut A. Hatzfeld (1892-1979), han tratado de abordar este tema. Entre los ejemplos de los que habla, estaría la relación entre la *Stanze* de Poliziano y la famosa *Primavera* de Botticelli, de la perfecta encarnación que es Cézanne de las ideas estéticas de Gautier y Baudelaire, de la viva ilustración que es la *Odalisque* de Ingres de *Sara la baigneuse* de Victor Hugo o de cómo uno de los episodios de la novela de Flaubert tiene su equivalente pictórico en la pintura de género del siglo XIX, más concretamente en los pintores Prerrafaelistas¹⁶.

15 Gualí, N. (2002) "Poesía y pintura en la Antigua Grecia" en *Summa Pictorica. De la Prehistoria a las civilizaciones orientales*. A.A.V.V. Editorial Planeta, 2002. p. 72

16 Praz, M. (1967). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus Ediciones. p. 23

El texto en la obra de Greenaway es un aspecto muy representativo, tal y como dice Ángela Sánchez en su tesis doctoral: *Según ha declarado Greenaway en numerosas ocasiones, en nuestra sociedad prima el texto sobre la imagen, de modo que el arte es [...] la ilustración de un texto*¹⁷. No obstante, ninguna de sus películas se basa en ningún libro escrito con anterioridad, como es habitual en la actualidad, sino que construye guiones tan ricos en acciones, alusiones, discusiones... que llega a ser difícil entender la trama tal sólo viendo la película una sola vez. Y es que los extensos diálogos de su cine, que a menudo predominan por encima de la acción, hacen que sea muy literario. Unos diálogos sumidos en una constante referencia a personajes que no aparecen en la escena o incluso no aparecen en todo el largometraje, en el que el lenguaje no es simplemente un mecanismo de comunicación sino que es un mecanismo de manipulación, de soberbia, de hipocresía... Cuando los personajes entran en acción y comienzan a hablar no es que muestren sus sentimientos y sus pensamientos más profundos, sino que intentan descubrir o inculpar al otro del asesinato que se producirá o se ha producido. Los diálogos, que surgen de su propia imaginación, parecen más bien confundir al espectador que ayudarlo en la búsqueda de la “verdad”, todo lo contrario que el cine clásico norteamericano de los años cincuenta donde los guiones cumplían su función, guiar al espectador. Por consiguiente, Greenaway es incapaz de separar texto de imagen, el cine no es solo una experiencia visual:

*La mayoría de las películas de cine, como los programas de televisión, comunican poco sin banda sonora, sin diálogos y sin texto. Apague el sonido de una película o programa de televisión y observará este hecho rápidamente. [...] ¿Qué pasa entonces con las pinturas? Si se compara con una imagen filmica o televisiva – en qué desventaja se encuentra la pintura- sin movimiento, sin capacidad para cambiar de punto de vista, sin banda sonora, sin texto, sin diálogos audibles o legibles. Pero siempre hay un título que leer – inclusión si es “Sin título”. Tienes que estar alfabetizado para leer el título de un cuadro”*¹⁸

1.3. Proceso creativo en relación con el arquitectónico.

El concepto principal del corto *Windows* (1974) surge a partir de las convulsiones políticas que estaba sufriendo Sudáfrica durante aquellos años¹⁹. Al parecer, según las autoridades, los prisioneros políticos saltaban por la ventana accidentalmente al resbalarse con un pastilla de jabón o confundir una ventana con una puerta, y aparecían muertos en la calle, circunstancia que no sería “accidental” ni mucho menos. Greenaway quiso hacer una película que retratara esta realidad, pero de un modo sutil y distante con la causa, tal vez por la falta de presupuesto o porque no quería crear una película demasiado polémica. Sean cuales fueran sus razones, el cortometraje nada tiene que ver con la realidad. Más bien convirtió esta idea en una metáfora, quizás de forma intencionada para que el espectador tenga que asimilar la relación entre los sucesos que va relatando una voz en *off* mientras se muestran una serie de paisajes idílicos a través de unas ventanas, de una forma casi irónica y paradójica²⁰.

Existe una clara relación con la manera en qué muchas veces proyectamos nosotros como arquitectos. Empezamos con una idea más o menos potente, pero al final, por diversas razones, acaba permaneciendo de forma latente y no tan evidente como al principio del

17 Op. cit., en nota 2, pp.38-39

18 Peter Greenaway. *La imagen impura*. Congreso celebrado en el CENDEAC, Murcia, 23-25 de Noviembre de 2006 en op. cit., en nota 2, pp.38-39

19 *The early films of Peter Greenaway 1* (La primera películas de Peter Greenaway. Dir.Peter Greenaway) Comentarios del director.BFI (*British Film Institute*). 2003

20 Op. cit., en nota 1, p. 41



Fig 6,7,8 y 9. Fotograma de *Windows* (1974).

proyecto. Como afirma el profesor Juan Deltell en su tesis, el proceso creativo de una película es muy similar a la de un proyecto arquitectónico:

El proyecto conlleva tanto el hecho de establecer la intención de llevar algo a término [...] como la necesidad de definir con precisión la estrategia adecuada para la consecución de la obra²¹.

Por tanto, como siempre hemos sabido desde que éramos unos jóvenes estudiantes de arquitectura, lo importante no es el final sino el proceso, lo que Juan Deltell denomina “proyecto”, es decir, es independiente de la consecución de la obra que le da sentido. Por tanto, podemos observar que existe una estrecha relación entre arquitectura y cine ya que:

Comparten [...] la necesidad de programar el trabajo coordinado de multitud de profesionales en fases diversas. Esta circunstancia conlleva una cierta especialización del documento de acuerdo a una práctica profesional concreta, similar aunque diferente en ambos casos²².

El proyecto arquitectónico al fin y al cabo no es más que un documento, desarrollado a través de un proceso creativo largo y productivo, que da las instrucciones que hay que seguir para la construcción de un edificio. En el cine, este documento análogo, salvando las distancias, podría ser el guion, que da las pautas que deben seguir las personas que participan en la película aunque a lo largo de la historia del cine algunos directores o movimientos hayan sido más o menos estrictos a la hora de seguirlo. En consecuencia podemos ver cómo las películas de Greenaway (como la gran mayoría) empiezan por una idea, que se transcribe en un extenso guion, que en el caso de la arquitectura sería la resolución del programa del edificio, es decir, el proyecto. En el proceso creativo influyen también otras disciplinas como la música, la luz, el espacio... exactamente igual que en la arquitectura. Posteriormente comienza el rodaje, o en cuyo caso, la obra, que aunque parezca a priori la etapa más duradera del proyecto, tan sólo dura semanas, un porcentaje muy pequeño con respecto a todo el periodo evolutivo del proyecto, hasta llegar al día del estreno en el cine o, lo que es lo mismo, el día de la inauguración del edificio. Por tanto,

21 Deltell Pastor, J. (2013) *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia <<https://riunet.upv.es/handle/10251/32955#>> p.131

22 Ibid p. 132



Fig 10. *El vientre del arquitecto* (1987)



Fig 11. *La Ronda de Noche* (2007)



Fig 12. *El Contrato del Dibujante* (1982)

el proceso creativo en cualquiera disciplina es un proceso evolutivo, cambiante, donde el inicio nada tiene que ver con el fin.

Dentro de este paralelismo entre el cine y la arquitectura cabe destacar la admiración que tiene Peter Greenaway por la arquitectura, con una aproximación casi idéntica a la de un arquitecto²³. Ésta es palpable en el cuidado que otorga al espacio a la hora de componer la imagen cinematográfica, cómo la arquitectura no es sólo un fondo escenográfico sino un recinto con vida, y como la vida, es impredecible. Casi podríamos decir que la arquitectura que nos muestra tiene un corazón latiendo, como si de un ser vivo se tratase. Un claro ejemplo se observa en *El vientre del arquitecto* (1987), donde la arquitectura de Étienne-Louis Boullée es un personaje más dentro de la trama o en el caso de *El contrato del dibujante* (1982), en la que la casa va evolucionando por la indiscreción de sus habitantes.

Por último, también hay que destacar que si en sus primeras películas la acción se desarrolla en ambientes reales, posteriormente pasará a crear su propia arquitectura en películas donde las localizaciones son todas en estudio, como es el caso de *La ronda de noche* (2007). Toda la acción se desarrolla en un escenario cambiante en el que recrea los interiores de la época pero no de manera fiel sino siguiendo su propia interpretación del interiorismo holandés del siglo XVII a partir de la pintura de dicha época.

1.4. La figura del personaje principal

Durante este trabajo vamos a analizar de toda la trayectoria de Greenaway tres de sus películas; *El contrato del dibujante* (1982), *El vientre del arquitecto* (1987) y *La ronda de noche* (2007), porque en las tres podemos encontrar gran cantidad de similitudes, como es el caso de la figura del personaje principal. Neville, Kracklite y Rembrandt se muestran como unas personas seguras de sí mismas y de su trabajo, dando por sentado que su trabajo artístico es de calidad, una seguridad en exceso que les lleva incluso a ser arrogantes y poco condescendientes con los demás. Los tres son seres libres, sin ataduras, tanto a nivel artístico como personal, pero la realidad muestra que no lo son tanto como ellos creen. Están rodeados por un pequeño grupo de personas que atentan constantemente

²³ Op. cit., en nota 1, p. 23



Fig 13. Stourley Kracklite.
El vientre del arquitecto (1987)



Fig 14. Rembrandt van Rijn.
La Ronda de Noche (2007)



Fig 15. Mr. Neville.
El Contrato del Dibujante (1982)

contra su libertad. Durante el transcurso de la película se van mostrando cada uno de los personajes que conforman ese grupo reducido, pero aun así ninguno de ellos tiene una personalidad definida sino que el conjunto de ellos forma un colectivo que manipula al personaje principal a su antojo, según intereses de poder, de erotismo, de influencia... Son intereses de los que se debe nutrir el arte, pero que, en cambio, acaban destruyéndolo. El personaje principal, abrumado por tal conspiración, llegando hasta el punto de que el espectador ya no sabe bien si la conspiración es real o es producto de la imaginación del personaje, desaparece, ya sea asesinado, suicidado o recluso.

Este personaje desdichado que lucha en contra de su destino recuerda a la tragedia griega, en la que la figura principal lucha encarecidamente contra su fin, dictado por el coro, que aunque sean muchos, gritan a una sola voz. Según las doctrinas de Aristóteles, la tragedia viene de los fejes de coro que dialogan con los actores de tal modo que el canto y el diálogo se organizan para crear la obra total. La tragedia griega estaba formada por dos partes, el *Physis* (naturaleza) que se crea y evoluciona con el tiempo, debido a múltiples factores, y el *Hybris* (desmesura), que arrastra, de una forma irracional, al hombre noble pero olvidado de los límites de todo poder. Por ello el argumento de la obra discurre por momentos de acción, duda, súplica, lucha, pasión, triunfo y muerte. Dicha tragedia venía de corales que cantaban mitos relacionados con la conducta y destino de los hombres, muy similar, como podemos comprobar, a los relatos de Greenaway²⁴.

*Una metáfora de la vida humana donde el protagonista suele ser una víctima inocente dominada, y muchas veces asesinada, por los poderes terrenales. Una víctima a la que no se le da posibilidad de salvación en este mundo*²⁵.

Greenaway critica el excentricismo de los llamados por sí mismos artistas o así calificados por el público. Son personas que van en contra de la sociedad que les rodea, que no cesan de llamar la atención, que por su soberbia creen dominar el mundo pero, realmente, es el mundo el que les domina. Es una crítica al mundo artístico actual, que está movido más

24 Rodríguez Adrados, F. (2012). *Teatro griego antiguo y teatro indio: su origen en danzas corales que miman antiguos mitos*. < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3975231> > [Consulta: 22 de Junio de 2016] pp. 1-4

25 Op. cit., en nota 1, p. 27



Fig 16. . Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*. (1961)

Fig 17. Federico Fellini
El Satiricón. (1969)
16 min.



Fig 18. Michelangelo Antonioni
Blow Up. (1966)

por los intereses económicos que por el arte en sí. También es cierto que las tres tramas tienen otro aspecto en común y es que se relata el proceso de crear la obra. Las constantes distracciones que le ocurren al personaje, a veces producidas por él mismo, por la incapacidad de concentración, dejan de lado, casi sin importancia el resultado final, ya que algunas de las obras, como la de Kracklite, queda incluso sin terminar.

Los personajes de Greenaway tienen esa condición humana, son imperfectos, no encajan en el mundo que les rodea. Puede que nos podamos sentir a veces identificados en esta situación y quizás Neville, Kracklite y Rembrandt no son más que un reflejo de Greenaway. O quizás no.

1.5. Otros directores de cine

La obra de Greenaway es original sobre todo en el tratamiento de la imagen, pero eso no implica que sus ideas hayan surgido de la nada, es más, hemos visto a lo largo de este capítulo como él mismo lo desmiente. Tal vez no haya una referencia clara de su cine con respecto al de otros cineastas pero bien es cierto que le han influido sobre todo aquellos en los que en sus películas prima lo visual por encima del resto.

Sacha Vierny, el que fue su director de fotografía, también lo fue de Alain Resnais, director perteneciente a la *Nouvelle Vague* del cine francés, por ello se puede apreciar cierta semejanza entre las películas de Greenaway y *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) en esa transición de planos fijos y el tipo de luz que quiere lograr²⁶.

Si analizamos las tres películas que conforman este trabajo podemos observar similitudes con diferentes autores; en *El contrato del dibujante* (1982) el dibujante, de forma análoga a lo que ocurre con el fotógrafo de *Blow Up*. *Deseo de una mañana de verano* (*Blow Up*, 1966) de Michelangelo Antonioni, realiza un análisis de la realidad que oculta en su interior el secreto de un misterio. Sólo cuando el análisis, bien sea dibujado o fotografiado,

²⁶ Op. cit., en nota 1, p. 28



Fig 19. Pier Paolo Pasolini (1971).
Fotograma de *El Decamerón*.
43 min.



Fig 20. Pieter Brueghel. *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma*.
(1559).

se examina minuciosamente, afloran las claves para descubrirlo²⁷. Los dibujos o las fotografías revelan más información que la propia realidad, son capaces de captar aquello que a nuestros ojos pasa desapercibido. En el caso de *El vientre del arquitecto* (1987) al ambientarse en Roma es inevitable relacionarlo directamente con el famoso director italiano Federico Fellini. Su escenografía única, que representa un mundo que no es el real, con ese toque particular de Fellini de mostrar su artificio, como tan bien se aprecia en *El Satiricón* (*Satyricon*, 1969), se identifica en los escenarios de la película de Greenaway, que tampoco intenta representar la realidad sino su propia realidad.

Durante todo el discurso hemos hablado como el cine de Greenaway es casi como una pintura, que lo que le caracteriza es la ausencia de movimiento. Tal hecho nos recuerda a los *tableaux vivants* (pinturas vivas) que se observan en *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971) de Pier Paolo Pasolini. En la película, de hecho, aparecen dos, el primero que nos lleva a recordar las pinturas de Brueghel como *Jauja* o *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* y el segundo que nos recuerda a las pinturas de Giotto, como si se tratase de la combinación de la *Madonna Ognissanti* y el *Juicio final* de la Capilla Scrovegni. No obstante, otro *tableaux vivants* quizá el más representativo, es el que aparece en la *Pasión* (*Passion*, 1982) de Jean-Luc Godard, en el que aparece *La Ronda de Noche* de Rembrandt exactamente igual como hará Greenaway en la película que lleva el mismo nombre.

Todo este capítulo recoge, como hemos visto, los factores que caracterizan el cine de Greenaway, como la pintura, la literatura, la arquitectura y el cine han influenciado su trayectoria cinematográfica, que se refleja en las películas que vamos a analizar a continuación en los siguientes capítulos.

²⁷ Gómez Acosta, J.M. (2007). *Las ventanas de Greenaway. Espacio, arte y posmodernidad*. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2718032>> [Consulta: 20 de Junio de 2016]



Fig 21. Pier Paolo Pasolini (1971).
Fotograma de *El Decamerón*.
43 min.



Fig 22. Pieter Bruegel. *El País de Jauja*. (1567).



Fig 23. Pier Paolo Pasolini (1971).
Fotograma de *El Decamerón*.
1h 40 min.



Fig 24. Giotto
Madonna Ognissanti. (1310).



Fig 25. Giotto. *Juicio Final*.
Capilla Scrovegni. (1305).



Fig 26. Peter Greenaway. *La Ronda de Noche*. (2007)

Fig 27. Jean-Luc Godard. *Pasión*. (1982)



CAPÍTULO 2 – PINTURA Y ESPACIO INTERIOR EN EL CINE DE PETER GREENAWAY.

La pintura lleva en sí misma un poder de distanciación que me gusta mucho: tiene la capacidad de incluir las características que le son propias y la imagen misma, que puede ser contemplado sin identificación emocional... Digamos que el cine que quiero hacer es exactamente el contrario al de películas basadas en la empatía. Quiero que el espectador guarde un cierto alejamiento, una distancia.¹

¹ Palabras de Peter Greenaway en VV.AA. (1987) *Peter Greenaway*. Paris: Dis-Voir.p.110 citado en Ortiz Villeta, A. y Piqueras, M. J. (1995) *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós. p. 20



Fig 28. Fotografía durante el rodaje de *El Contrato del Dibujante* (1982).

2.1. Dibuja lo que ves, no lo que conoces:

ELCONTRATODELDIBUJANTE

Supongo que la primera película que me dio una modesta reputación como director de cine europeo fue “El Contrato del Dibujante”. Pero esta película no surgió de la nada, estuve unos 12 o 15 años haciendo películas antes que esta. Películas extremadamente modestas, sobre todo tipo de fascinaciones que nunca hubieran cumplido las obligaciones de hacer una narrativa dramática² – Peter Greenaway.

Bien es cierto que los primeros films de Greenaway pasaron muy desapercibidos, sólo comprendidos por un pequeño público. Hasta el momento, el Instituto Británico de Cine (*British Film Institute*, BFI) le había animado a crear estos cortometrajes, ya que ayudaban a jóvenes cineastas como él a dar sus primeros pasos. Peter Sainsbury, un productor de la BFI desde 1964 hasta ahora, que ya se había fijado en sus películas, había observado que la estructura y estrategia de la mayoría de sus películas se parecía más a las de un documental que las de una película. Le dijo: *En vez de hacer películas en las que los personajes se dirigen directamente al público ¿por qué no tratas de hacer una película en la que los personajes hablen entre ellos?*³ De tal modo que Greenaway trabajó duramente esta idea.

Greenaway pasaba los veranos con su familia en Wardour, no muy lejos de Salisbury, en una casa de campo en la campiña inglesa. Los días de verano le proporcionaban la luz espléndida necesaria para dibujar el edificio a diferentes horas del día, así se apreciaba en los dibujos la variación de luces y sombras⁴. Durante sus años en la Escuela de Bellas Artes aprendió que hay una gran diferencia entre dibujar lo que uno ve y lo que conoce. Esta obsesión de reproducir exactamente la realidad le llevó a crear la siguiente metodología: cuatro dibujos, uno de cada fachada, en los que estudiaría la influencia de la luz en cada una de ellas. Como tenía que ser lo más preciso posible se marcó una serie de horarios según el asoleamiento, por ejemplo, de nueve de la mañana a doce del mediodía dibujaba

² Op. cit., en nota 19. Capítulo 1.

³ Extras: *Introducción de Peter Greenaway en The Draughtman's Contract* (El contrato del dibujante. Dir. Peter Greenaway). BFI (British Film Institute). 1982.

⁴ Op. cit., en nota 1. Capítulo 1. p. 52



Fig 29. Claude Monet. *Catedral de Rouen*. (1840-1926)

la fachada este, luego la fachada lateral durante las horas del mediodía, etc... Exactamente la misma metodología que emplearía Mr. Neville en la película⁵.

Llevando a cabo esta aproximación al *cottage*, no es difícil no acordarse de la serie de pinturas que realiza Claude Monet (1840-1926) de la *Catedral de Rouen*, 31 lienzos en los que se aprecia el paso de la luz por la fachada de la catedral. Hay claras similitudes con los dibujos de Mr. Neville, realizados todos ellos por Peter Greenaway, y la obra de Monet: para empezar, al tratarse los cuadros del pintor francés de “impresiones”, tiene que seguir la misma declaración que propone Greenaway, “dibuja lo que ves, no lo que conoces”. Las pinturas de los impresionistas como Monet son una representación de un instante, de un momento, donde la naturaleza muestra todo su esplendor. Con respecto a la metodología, Monet dedica un lienzo para cada hora del día y también elige puntos de vista diferentes, dos desde la plaza y tres desde distintas habitaciones frente a la catedral⁶. En cambio, los trece dibujos de Greenaway se diferencian de las pinturas de Monet en el excesivo detalle. En la *Catedral de Rouen* es el empleo de la pintura, en diversas tonalidades, quien hace las veces de luz y de sombra, más azuladas si se trata de sombras o más amarillentas si se trata de luces. El color pasa a ser la pieza clave de sus pinturas, como en toda la trayectoria pictórica de Monet, llegando a un punto casi abstracto. No obstante, en las pinturas de Greenaway al emplear de lápiz y papel, sus dibujos son figurativos y muy fieles a la realidad. Además, el rayado empleado para representar las sombras acentúa la distinción entre ellas y las luces.

Otro aspecto muy importante es el edificio representado. En las pinturas de Monet la arquitectura tiene la menor importancia al representarla desde un punto de vista cercano en exceso, de tal forma que debido a la casi ausencia de perspectiva, pierde su grandiosidad y queda incluso seccionada. No es más que un fondo, una excusa, para representar la luz⁷. En cambio, en los dibujos de Greenaway hay una gran importancia del elemento arquitectónico, es el elemento fundamental de la composición. Para remarcarlo emplea puntos de vista diferentes para representar con mayor fidelidad la casa. Si se tratara de

⁵ Op. cit., en nota 3.

⁶ *Theartwolf.com. Online art magazine.* <http://www.theartwolf.com/monet_cathedral_es.htm> [Consulta: 27 junio 2016]

⁷ Ibid.



Fig 30. James Wyatt. *Abadía de Fonthill*. (1822-1825) Wiltshire, Inglaterra.

Fig 31. *The Queen's House*. (1735) Kew Gardens, Londres.

Fig 32. *Chiswick House*. (1729) Burlington Lane, Londres.

otro edificio, los dibujos serían completamente distintos. De tal modo que para Greenaway la elección del edificio iba a ser un factor importante, no sólo por los dibujos sino también porque determinaría la narrativa de la película⁸. En un primer momento quiso ambientar la película en la actualidad, pero pensó que quién encargaría hoy en día una serie de dibujos de una casa existiendo la fotografía, así que desestimó la idea⁹. Además la figura de un artista como Mr. Neville no es propia de nuestro tiempo, así que decidió retroceder en el tiempo, una búsqueda que le llevaría varios meses¹⁰. Retrocedió hasta el siglo XIX pensando en la Abadía de Fonthill, donde el escritor William Beckford albergaba su increíble biblioteca. Greenaway, ambientándose en aquella época, creó la siguiente historia: Beckford encarga 12 dibujos de la abadía, un obsequio a Lord Nelson como recuerdo de su estancia en Fonthill. El problema es que la abadía acabó derrumbándose así que no existía tal localización para filmar la película. Siguió retrocediendo en el tiempo hasta la época del rey Jorge I de Inglaterra, a principios del siglo XVIII, un monarca amante de la horticultura que fue inspirador de los jardines Kew (*Kew Gardens*) en Londres, fundados en 1840. El rey encargó a William Storrige la construcción de la Casa para la Reina (*The Queen's House*), una mansión en estilo holandés que se encuentra dentro de los jardines. El problema es que hoy en día tanto el parque como la casa están constantemente abiertos al público, lo cual dificultaba el rodaje en su interior. También pensó en la *Chiswick House*, en Burlington Lane, en Londres, 1729, una casa inspirada en la villa Rotonda de Palladio, reformada por Íñigo Jones. El problema, en este caso, era igual que el anterior, es una casa abierta al público en la actualidad¹¹. Finalmente, encontró una casa de finales de la época Jacobea, del siglo XVII, en Groombridge, Kent¹², así que tras mucho divagar, Greenaway decidió ambientar la historia de la película exactamente en el año 1694, fecha clave en la historia del Reino Unido.

Año 1694 ya que, en mi opinión, fue un año decisivo para la historia de Inglaterra. Guillermo III subió al trono al casarse con María de Inglaterra [...]. Ese año también vio el inicio de lo que se podría definir como capitalismo inglés, con la

8 Op. cit., en nota 3.

9 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 53

10 Op. cit., en nota 3.

11 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.53-54

12 Op. cit., en nota 3.

*creación del Banco de Inglaterra. Fue un año en el que el Parlamento Inglés pasó muchas leyes permitiendo que las mujeres volviesen a asumir el control de su propiedad. La película toca todos los temas de la propiedad, el poder de la mujer, el patrocinio artístico y el paso del barroco afrancesado al barroco más clásico de influencia puramente holandesa. Así pues se mezclan estética, cultura y política para proporcionar una fiel representación de lo que, a mi parecer, fue un año muy intenso y emocionante*¹³.

Desde 1689 hasta 1713 hay un periodo de guerras en que la coalición formada por Inglaterra y Holanda lucha contra la Francia de Luis XIV. Hacia 1690 los pintores ingleses tomaron confianza en sí mismos y la sociedad les toma la consideración que se merecen¹⁴. Por tanto, llegados a este punto, todos los cabos sueltos empiezan a juntarse y la historia cobra sentido. Greenaway decide crear a un dibujante que es contratado para realizar 13 dibujos de una mansión, la situada en Groombridge, en medio de un paisaje típico inglés, en una situación histórica y política determinadas. Teniendo personaje, fecha y lugar, ya pudo comenzar la trama de la película. Greenaway se dio cuenta de que cuando estaba dibujando la casa de verano de Wardour, nunca podía terminar sus dibujos porque era constantemente interrumpido, bien por sus hijas pequeñas, o bien porque un rebaño de corderos se interponía entre él y el edificio. En palabras de Jorge Gorostiza: *Las interrupciones empezaron a parecerle tan interesantes como los propios dibujos. Greenaway pensó que la idea de un dibujante cuyo tiempo se ve dividido entre el trabajo y los descansos sería un buen punto de partida para un guion*¹⁵. Estuvo meses elaborando el guion de la película que, brevemente, trata las desdichas del ya mencionado dibujante, Mr. Neville, que es contratado por la señora Herbert, una rica y apoderada terrateniente, para realizar 12 dibujos, aunque al final resultan ser 13. Para ello, tendrá total libertad y control absoluto sobre los habitantes, ya que su cuidadosa metodología (la que también desempeña Greenaway al dibujar su casa de verano) impide que estos vayan alterando las fachadas de la casa. Los actores que interpretan a estos personajes reconocen que el guion era extremadamente extenso, pero que por ello les resultó mucho más atractivo este trabajo¹⁶.

Llegados a este punto, sólo nos queda comentar la imagen que quiere conseguir, ya que hablaremos largo y tendido sobre este tema. Greenaway no quiso representar fielmente la sociedad del siglo XVII sino que sabiendo el contexto en el que se iba a recrear la película, quiso representar su propia visión de la sociedad, basándose obviamente en la historia.

*El Contrato del Dibujante me dio la oportunidad de recrear las pinturas del siglo XVII. Las películas históricas y las de ficción siguen las mismas pautas. Ambas pretenden crear un mundo propio, una ilusión basada en la apariencia, la atmósfera, las imágenes y los diálogos*¹⁷.

Si nos fijamos, el vestuario parte de la imagen que el barroco inglés nos ha dejado, pero llevado al extremo, con pelucas, faldas y maquillajes exagerados, hasta el punto que el espectador no sabe bien si Greenaway lo está llegando a ridiculizar. Pero esto no se podría haber llevado a cabo si uno no es profundo conocedor de la historia. Es como el caso del famoso grupo cómico británico *Monty Python*, cuyas películas también ridiculizan los vestuarios, la ideología y los comportamientos de los personajes de la época como en su

13 Ibid

14 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 54-55

15 Ibid p. 52

16 Op. cit., en nota 3.

17 Palabras de Peter Greenaway en Stauff, Markus (2002) "El Contrato del dibujante" en *CINE DE LOS 80*. Editor: Müller, Jürgen. Colonia, Alemania: Taschen. p. 170



Fig 33. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 1 min.

Fig 34. William Hogarth. *Después de la boda*. (1743-1745).



Fig 35. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 1h 28min.

película *La vida de Brian* (*The Life of Brian*, 1979). Tal vez es una práctica habitual propia del humor británico, inteligente, sarcástico y autocrítico, pero que tan solo los espectadores con nociones de historia son capaces de comprender. En palabras de Áurea Ortiz:

*Visualmente la recreación es muy bella y llamativa, fruto de un cuidadoso trabajo de vestuario, maquillaje y peluquería que revela un conocimiento profundo del momento histórico; sólo que, a partir de la imagen del barroco inglés nos ha dejado, se lleva a cabo un riguroso proceso de estilización que llega al borde de la parodia*¹⁸.

Una voz refinada canta una bella canción acompañada de un clavicordio mientras aparecen los títulos de crédito. La primera imagen de la película es un hombre en primerísimo primer plano, exageradamente maquillado, con una peluca extravagante que cuenta la historia de Mr. Chandos, un hombre que “pasaba más tiempo con su jardinero que con su mujer. Hablaban de ciruelos hasta la náusea”. Su familia temía la llegada del mes de septiembre porque exclusivamente comían ciruelos, lo que les producía una horrible indigestión, escatológicamente descrita por el hombre de extravagante peluca, mientras mordisquea una ciruela. Continúan los créditos, y esta vez aparecen más personajes en la escena, todos ellos vestidos con la indumentaria propia del Barroco, pero llevada al extremo. La mujer que ocupa el centro de la composición comenta que su padre había construido en sus tierras una gran cantidad de canales y estanques, no para construir un jardín “a la holandesa”, sino porque temía el fuego. Luego prosigue contando que ella y sus hermanos tenían la osadía de orinar en los barriles donde guardaban el agua, suponemos que por hacer travesuras de niños, porque se recrea más en el acto de orinar que en la travesura en sí¹⁹. Tan sólo con estas dos primeras escenas podemos observar cómo es el carácter y costumbres de la época desde la perspectiva de Greenaway: *tras la apariencia refinada y rica se asoman la escatología y las referencias al cuerpo en su versión más descarnada, que menudearán a lo largo de la película*²⁰.

18 Ortiz Villeta, Á. (2007). “El contrato del dibujante: Mirar no es saber” en *Del cuadro al encuadre: La pintura en el cine*. Coordinadora: Ortiz Villeta, Á. Col.lecció Quaderns del MuVIM. Valencia. p. 20

19 Extracto de la película: *The Draughtman's Contract* (El contrato del dibujante. Dir. Peter Greenaway). BFI (British Film Institute). 1982.

20 Op. cit., en nota 18. p. 21



Fig 36. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 10 min.

Fig 37. Nicolas Poussin. *Et in arcadia ego*. (1640).

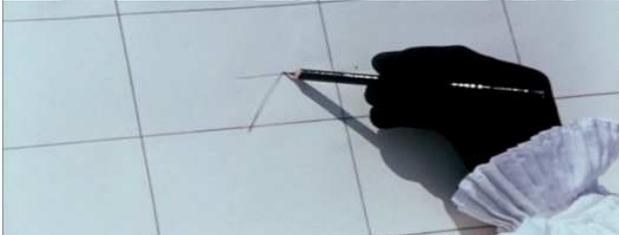


Fig 38. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 11 min.

Esa sátira de las costumbres de la sociedad ya la llevó a cabo William Hogarth en el siglo XVIII. Hasta el momento, la pintura narrativa colocaba escenas mitológicas o religiosas en lugares conocidos, pero tales historias quedaban lejanas para el espectador, a quien le acababan pareciendo irreales los personajes que aparecían en ellas. Al fin y al cabo, por mucho que se empeñaran en ambientar las historias en la actualidad, seguían perteneciendo al pasado. Hogarth le da la vuelta a estos preceptos y concibe una pintura narrativa, pero de historia contemporánea, que acontece en un tiempo y lugar conocidos por el espectador. Inventó su propia forma de contar estos relatos contemporáneos, con series de cuadro que tenían principio, desarrollo y final. Individualiza a los personajes que aparecen en sus cuadros y grabados dándoles vida y expresiones propias, y hace que el espacio sea asimismo reconocible. No sólo los individualiza, sino que pone especial cuidado en la expresividad del rostro, el movimiento del cuerpo, lo que dicen y lo que sienten²¹. Hogarth casi fue cómo un cineasta del siglo XVIII: hace un retrato exquisito de la burguesía, mostrando sus vicios y virtudes sin ningún tipo de reparo ni censura, al igual que hace Greenaway con sus personajes. Ambos no tienen tapujos al describir las deseos más profundos de los personajes, ridiculizando a la vez, sus maneras.

Justo después de firmar el contrato, Mr. Neville y su sirviente se dirigen a emprender su primer dibujo. Sobre el campo ya están colocados la mesa, la silla, y un instrumento óptico, un visor justo delante de la misma. Mr. Neville, con aires de soberbia, se sienta en la silla mientras su sirviente le coloca el resto de instrumentos que necesita, el tablero, la lámina de papel, el lápiz y demás. Mientras tanto, una voz en off, la del dibujante, va relatando las condiciones del programa: *Currículum para la ejecución de los dibujos en Compton Anstey: Para el dibujo número uno, desde las 7 de la mañana hasta las 9 de la mañana, toda la parte trasera de la casa, desde el establo hasta el jardín de la lavandería, estará despejada*²². Vemos como el dibujante comienza su labor con unas primeras líneas sobre un papel cuadrículado, exactamente la misma cuadrícula que lleva el visor. Con esta cuadrícula, busca puntos de referencia que le permite retomar el dibujo con facilidad siempre y cuando no se altere la fachada, cosa que, pese al contrato, es difícil de controlar. Además, la cuadrícula le permite centrar la composición, modular y proporcionar el

21 Sureda, J. (2002) "William Hogarth (Londres, 1697-1764)" en *Summa Pictorica. El siglo de la razón*. A.A.V.V. Editorial Planeta. p. 140

22 Op. cit., en nota 19.

dibujo, así es capaz de atrapar el espacio y reducirlo a las dos dimensiones²³. Dicho visor está formado por dos rectángulos cuadrículados, un grande y otro pequeño que guardan la misma relación, 1x1,66, la usada por Nicolas Poussin, muy parecida a la del rectángulo áureo, cuya relación es 1x1,618, siendo 1,618 el Número de Oro. Si comparamos los dibujos con la obra de Mr. Neville observamos que hay una clara similitud, ambos pretenden racionalizar la naturaleza, un acto que se queda más en una intención, ya que es imposible. El rectángulo grande de la cuadrícula tiene las mismas dimensiones que el formato de la imagen de la película, con lo cual resulta que el espectador está observando los acontecimientos a través del visor²⁴. Es más, Greenaway, en varias ocasiones, antepone el visor entre el espectador y la imagen para que el mismo realice un proceso de visualización idéntico al que hace Mr. Neville, es decir, iguala la imagen cinematográfica a la realidad. Es exactamente la misma concepción que tiene Alberti de imagen, quien recomendaba a los artistas disponer un rectángulo, como un marco, antes de emprender el dibujo:

Lo primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia, y determino cuán grandes quiero que sean los hombres en la pintura²⁵.

La imagen, según Alberti, no empieza en el mundo visible, sino en la persona que observa los objetos. En otra escena del film, Mrs. Talmann, la hija de Mrs. Herbert, se dirige a Mr. Neville, mientras está realizando uno de sus caprichosos dibujos, para decirle lo siguiente: *Un hombre inteligente no puede ser un buen pintor, porque para pintar hace falta cierta ceguera, rehusar parcialmente a conocer todas las opciones y saber más de lo que está dibujando, de lo que realmente ve²⁶*. Quizá no es necesario desprestigiar al dibujante, pero sí que es verdad que el testimonio de Mr. Talmann desentraña una idea, la diferencia entre simplemente ver y ver más allá del objeto. Es lo mismo que defendía Nicolas Poussin, la diferencia entre el *Aspect* y el *Prospect*:

Existen dos maneras de ver los objetos: una, viéndolos simplemente, y otra, considerándolos con atención. Ver simplemente no es otra cosa que recibir naturalmente en el ojo la forma y apariencia de la cosa vista. Pero ver un objeto considerándolo consiste en que, además de la simple y natural recepción de la forma en el ojo, se busquen con diligencia especial los medios de conocer bien ese mismo objeto: así puede decirse que el simple Aspect es una operación natural, y lo que yo llamo Prospect es una operación racional que depende de tres cosas: el discernimiento del ojo, el rayo visual y la distancia del ojo al objeto²⁷.

Y es que como bien decía Alberti: *La pintura es una ventana abierta al mundo²⁸*. Expresión que se ajusta como anillo al dedo si sustituimos la pintura como sujeto por el cine.

Cuando llegó el cine, la idea de Alberti pareció ajustar como un guante al nuevo medio, y si la pintura era una ventana, el cine era un mirador con asiento preferente, que permitía ver mucho más allá del marco²⁹.

23 Op. cit., en nota 18. p. 18

24 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 57

25 Op. cit., en nota 1, capítulo 10. p. 83.

26 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 56

27 *Correspondance de Nicholas Poussin*, ed. a cargo de C. Jouanny. (1911). París. p.143 que aparece en op. cit., en nota 1, capítulo 10. p. 91.

28 Alberti, Leon Battista. *De pictura*. 1436 citado en op. cit., en nota 18. p. 17

29 Ibid p. 17



Fig 39 y 40. Banquetes de *El Contrato del Dibujante*. (1982).



Fig 41. Johannes Vermeer. *El arte de la pintura*. (1666).

Greenaway considera a Vermeer como el primer cineasta³⁰. Si observamos detenidamente hay una gran similitud entre cómo aborda la pintura Vermeer y cómo aborda una película cualquier cineasta. Vermeer utiliza instrumentos ópticos, como la cámara oscura, para plasmar un instante casi en movimiento en el lienzo, del mismo modo que un cineasta utiliza una cámara para filmar una escena.

*Me encanta Vermeer y todo lo que le relaciona con el desarrollo de los instrumentos de óptica en el Contrato del Dibujante. Sus cuadros tienen apariencia fotográfica y, al mismo tiempo, hay en ellos un misterio entre los personajes que nada tiene que ver con el punto de vista objetivo. [...] La pintura holandesa es un lejano precursor del cine.*³¹

Algunos autores han desprestigiado el arte de Vermeer porque consideran que al apoyarse en un instrumento óptico para dibujar, sus pinturas están menos valoradas que si se hacen en ausencia de ello. Sin embargo, Greenaway, como muchos otros autores, defiende el arte figurativo holandés, sobre todo porque encierra una cuestión clave, que él plantea durante toda la película: las pinturas, al fin y al cabo, son representaciones de la realidad, y los instrumentos que se utilizan para plasmarlas simplemente refuerzan ese artificio.

*Me gusta referirme a la pintura como un ejemplo de perfección, una metáfora de la vista y la mirada: es mi reconocimiento a dos mil años de pintura europea de la que el cine es su más joven heredero*³².

Podríamos aventurarnos a decir que las pinturas de Vermeer paralizan un movimiento, como si fuera una fotografía y esta característica la absorbe Greenaway creando imágenes cinematográficas con un movimiento filmico casi retenido. Compone la imagen como si de un cuadro se tratara, sucesiones de largos planos fijos, en los que los personajes que aparecen en la escena, ya sea interior o exterior, apenas se mueven. Además, para enfatizar más aún la imagen como una pintura, enmarca la misma utilizando composiciones simétricas, mostrando al espectador un espacio cerrado y ordenado, como las pinturas de

30 Op. cit., en nota 1. p. 20

31 Ibid p. 204.

32 Ibid p.207

Vermeer³³. Cabe destacar que Greenaway enfatiza la visión frontal del espectador utilizando los *travellings* laterales, la cámara se desliza paralelamente al plano del cuadro. Los movimientos son deliberadamente artificiales, casi para que el espectador retome la acción desde un plano medio, más cercano³⁴. Este movimiento de cámara lo emplea, sobre todo, en los banquetes en los que los personajes están dispuestos frontalmente, de forma simétrica. La madre y la hija se sitúan en las cabeceras mientras que Mr. Neville está situado frente al espectador, como dos personajes más. Al observador de la acción, el espectador, lo coloca en una posición distante como si de la contemplación un cuadro se tratase³⁵. Como afirma Áurea Ortiz:

Esta necesidad de orden formal, traducción paradójica de un mundo caótico, da a las imágenes, a la sucesión de cuadros, un ritmo exacto y riguroso en el que la música resulta esencial para mover con absoluta precisión el engranaje³⁶.

Y es que al igual que Greenaway juega con la historia del arte, recreando imágenes y utilizándolas de un modo algo irónico, algo parecido hace Michael Nyman con la historia de la música. Reinventa la música de forma irónica, semejante a la de Bach o Purcell. Tiene un pie en el siglo XVII y otro en el siglo XX³⁷. Todos los aspectos de la trama argumental que crea Greenaway que hemos visto hasta ahora nos llevan a reflexionar en torno a la imagen, qué entendemos por imagen y si verdaderamente es un mecanismo de representación de la realidad o de lo que nosotros queremos ver, la famosa afirmación que pone en entredicho durante toda la película. Sin embargo, como afirma Áurea Ortiz, esta afirmación nos lleva incluso a plantear el papel tanto de la pintura como de la imagen: ¿sirve la pintura, o sea el arte, o sea la imagen, para entender el mundo? La respuesta es, por supuesto, no³⁸. En cambio, los dibujos de Neville son del todo figurativos y con un excesivo detalle. Intentan ser lo más fieles posibles a la realidad:

No ha de dejar ni una sola hoja, ni una sola mota de polvo, ni una sola brizna de hierba sin representar; si está allí, en el paisaje que ha de reflejar en el papel, él la pintará. [...] Aparecen objetos que antes no estaban, la luz natural cambia, las nubes o los seres humanos que allí habitan modifican la realidad a cada momento. [...] Aun así, el tozudo pintor seguirá en su empeño, de forma que introducirá los cambios en sus bocetos³⁹.

Dichos dibujos nos recuerdan a las pinturas de Pieter Saenredam, pintor que destaca por el detallismo propio del arte figurativo holandés. Si nos fijamos sobre todo en los cuadros de vistas exteriores, como es el caso de *El antiguo ayuntamiento de Amsterdam* (1657), destaca hasta el más mínimo detalle, como las grietas o los desconchados de la cubierta, porque pretende destacar la vida en algo tan inmóvil como es la arquitectura: *pese a todo su interés por la arquitectura, lo más notable de las obras es su superficie⁴⁰*. Es exactamente la misma aproximación que realiza Neville en sus dibujos, que por mucho empeño que le ponga, la vida de la vivienda no se puede paralizar. Cabe destacar que Saenredam realizaba primero dibujos de los cuadros que luego, en ocasiones varios años después, haría en pintura⁴¹.

33 Ibid p.18

34 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 60

35 Ibid p. 20

36 Op. cit., en nota 1. p. 18.

37 Extras: *Entrevista con Michael Nyman en The Draughtman's Contract* (El contrato del dibujante. Dir. Peter Greenaway). BFI (British Film Institute). 1982.

38 Op. cit., en nota 18. p. 18

39 Ibid p. 20

40 Op. cit., en nota 1, capítulo 10. p.95

41 nota 54, p.327 que aparece en ibid p. 95.

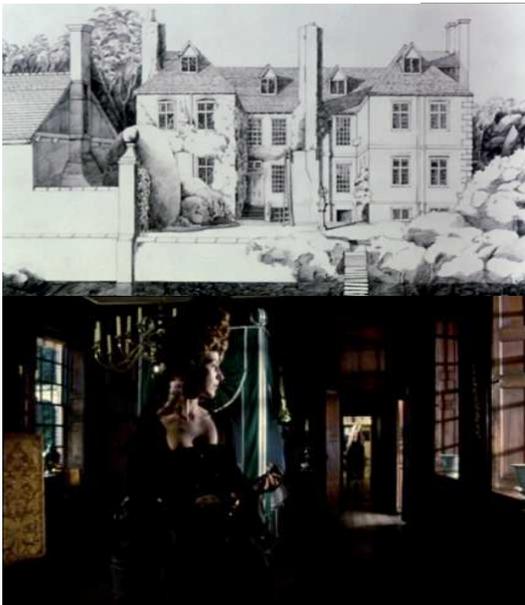


Fig 42 y 43. Fotogramas de *El Contrato del Dibujante*.(1982).



Fig 44. Pieter Saenradam. *El antiguo ayuntamiento de Amsterdam*. (1636)

No obstante, a pesar de la gran fidelidad a la realidad que muestra Saenredam en las vistas exteriores, que permanece en las interiores, en éstas últimas se permite ciertas licencias con la perspectiva⁴². Este hecho es muy evidente en pinturas como *Interior de la Iglesia de San Bavón de Haarlem* (1636) cuyo punto de vista es muy particular para así poder crear una perspectiva, en la que se van graduando los espacios para dirigir la mirada del espectador. Esta idea es muy similar a la concepción que tiene Greenaway del espacio interior a la hora de plasmarlo en la pantalla. Coloca elementos que van graduando la profundidad de campo para dirigir la mirada del espectador. Una escena donde se observa dicho fenómeno es cuando Mrs. y Mr. Talmann tienen una gran discusión por rumores que se han ido dispersando por la casa. La escena se produce en el dormitorio, cuya puerta permanece abierta y se divisa el corredor, hasta la siguiente estancia, que recorre Mr. Talmann enfurecido. Además, la profundidad de campo también se observa en la danza que realizan los personajes mientras dialogan, una coreografía que dura 5 minutos.

En este sentido encontramos similitudes con otras películas como es el caso de *Casanova* de Fellini, que Greenaway considera una de sus películas favoritas. Ambas películas se recrean en el vestuario, una exageración de ropajes y costumbres llevada al extremo. Otro ejemplo, es *La marquesa de O* (*La marquise d'O*, 1976), de Éric Rohmer, por su carácter elegíaco y por la imagen, con composiciones simétricas y referencias continuas a cuadros, como Henry Fuseli⁴³. Tal vez Greenaway no comparta la misma admiración por otro director como Stanley Kubrick, pero es inevitable no mencionar *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1975).

*Ambas coinciden en el uso sistemático del plano general fijo y frontal, tal vez porque ambas parten de la pintura, aunque de forma distinta. Barry Lyndon lo hace desde la apropiación de cuadros concretos, mientras que El Contrato del Dibujante lo plantea desde la concepción del plano como un cuadro, casi desde la visión de un pintor*⁴⁴.

Cabe mencionar que *El Contrato del Dibujante* encierra una simbología muy particular. Para empezar, hay varias alusiones a la mitología griega, por ejemplo, a Mr. Neville le encargan 12 dibujos, como las 12 pruebas impuestas por Euristeo a Hércules. La finalización

42 Ibid p.95

43 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.60

44 Op. cit., en nota 18. p. 22

de estos encargos termina con sus vidas⁴⁵. También aparece el mito de Perséfone, que fue raptada por Hades, por haber roto su ayuno comiendo un grano de granada. De este modo, pierde la oportunidad de volver a ver la luz del día. Su madre Deméter, diosa de la tierra cultivada y el trigo, logró que Perséfone estuviese un tiempo con ella, que precisamente coincide con la fertilidad de las cosechas⁴⁶. En la película hay alusiones directas a este mito, primero Mrs. Herbert y Mr. Talmann parecen ser Perséfone, aunque luego pase a ser Mr. Neville el personaje raptado, es decir, manipulado. Además, durante la película Mrs. Herbert añade que el jugo de la granada puede ser tomado por sangre de un recién nacido o de un asesinato, anticipando lo que sucederá en la última secuencia⁴⁷. Sin embargo, si el espectador busca el significado de algún elemento es el del “hombre estatua”: *El orden lineal del jardín inglés es sólo una fachada. Si nos fijamos más detalladamente vemos que ni siquiera las estatuas de piedra están jugando amigablemente al escondite*⁴⁸.

Mientras uno ve la película, no sabe bien cuál es la función de este personaje, contrapuesto con todos los demás que sí que tienen un papel claro, pero tampoco tenemos esperanzas de que al final del film se vaya a descubrir. Este personaje es todo lo contrario a los demás; está vivo, inquieto y travieso, pese a ser una estatua⁴⁹. Durante el siglo XVII, era una práctica habitual de la burguesía inglesa la compra de estatuas como *souvenirs* para instalarlas en los jardines. En la película se da a entender que Mr. Herbert, el dueño de la mansión, es tan tacaño que decide contratar a una persona real para que haga de estatua⁵⁰. Una posible fuente de inspiración para este personaje puede haber sido *la Reina Hada (The Fairy Queen)* del escritor inglés Edmund Spenser, 1590, que encarna el espíritu de los jardines, que recoge William Shakespeare en *El sueño de una noche de verano (A Midsummer Night's Dream, 1590)* o *El Rey Lear (King Lear, 1606)*, que se conoce como el *Hombre verde (The Greenman)*⁵¹. La estatua viviente, por tanto, es un personaje enigmático, que, como el espectador, observa todo lo que sucede, pero sin poder intervenir en la acción. Es más, su actitud burlona le quita la importancia que tienen los tejemanejes de la trama que llevan hasta la muerte del dibujante: [la película] *acaba con la estatua comiendo una piña con aire sospechoso hasta que la escupe. Como si con esta actitud el personaje que ocupa el lugar del público, le restase importancia a todo lo que acaba de ocurrir*⁵².

Así que finalmente, por mucho que el espectador lo intente, la trama es difícil de seguir. El dibujante, que está en una posición altiva al principio de la película, pasa a ser destituido por las mujeres, que son las que dominan la situación, hasta que al final lo asesinan. Pero si alguien que no haya visto la película pretende encontrar las claves que llevan al asesinato de Mr. Neville, no las encontrará. No hay un final como el de las novelas de Agatha Christie⁵³ donde se desvela todo como conclusión de la película, sino que Greenaway suscita más preguntas que respuestas.

*En una secuencia, Neville y Mrs. Herbert contemplan un cuadro y se preguntan por las razones que llevaron a Mr. Herbert a colgarlo. Pero no obtiene más respuestas que una larga lista de preguntas. Igualmente integrado se siente el espectador con esta película.*⁵⁴

45 García Álvarez, C. (2002). *Iconología mitológica de El Contrato del Dibujante, Peter Greenaway.*

< <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=853127> > [Consulta: 20 de junio] p. 141

46 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.58

47 Ibid. p.59

48 Op. cit., en nota 17. p.172

49 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.68

50 Ibid p.68

51 Ibid p.68-69

52 Ibid p.69

53 Op. cit., en nota 3.

54 Op. cit., en nota 17. p.172



Fig 45. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 45 min.

Fig 46. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 37 min.



Fig 47. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 36 min.

El espectador piensa que se está acercando a la resolución final del film, sin embargo, éste parece escaparse indefinidamente. Esta sensación viene provocada por la tensión que existe entre la visión racionalista y científica de la realidad, que muestra Mr. Neville, y la otra simbólica, mágica e irracional, de la figura de la estatua viviente⁵⁵. Sin embargo, durante el transcurso de la película hay otra tensión palpable y es la diferencia entre el artista y la sociedad que le rodea. Mr. Neville posee conocimientos y habilidades de los que carecen sus clientes, la burguesía. Carencia que crea suspicacias, envidias y desprecio por su técnica. A la alta sociedad le repugnan estos técnicos, pero al mismo tiempo saben que los necesitan para emprender oficios que ellos desconocen. Aun así, se mofan de su procedencia no burguesa. En una de las primeras escenas, uno de los burgueses cuenta cómo un duque estaba con su “mecánico acuático” en lo alto de una cascada que el técnico le había construido y al contestarle el mismo que era capaz de construir otra igual, el duque “gentilmente” le empujó hacia una “muerte acuática”. La muerte de este técnico no sólo anticipa la del dibujante, sino que además es un tema que Greenaway ha recogido de la historia y las leyendas de las relaciones entre clientes y artistas⁵⁶.

La actitud arrogante de Mr. Neville, que ya la demuestra desde el inicio diciendo que puede poseer las propiedades de cualquier hombre, incluso su mujer, que la puede pintar vestida o desnuda⁵⁷, según su antojo, le pasa factura. Sus aires de soberbia, creyéndose capaz de mandar a la corte, manejar Mrs. Herbert según placer, chocan con los burgueses que ya tienen una idea preconcebida y negativa de lo que es un artista. Además Greenaway acentúa aún más esta idea con el vestuario: Mr. Neville viste de negro cuando domina la situación, mientras los demás visten de blanco cuando estos están a su merced. Posteriormente, Mr. Neville pasa a vestir de blanco cuando es un títere en manos de la madre y la hija, mientras ellas visten de negro, a causa, también del luto por el padre⁵⁸. Al fin y al cabo, Greenaway presenta lo que es un artista, un personaje que destaca por su arte pero nunca acaba encajando en la sociedad. No obstante, a finales del siglo XVII, la consideración intelectual y social del artista en Inglaterra sufre importantes transformaciones. Tras la hegemonía de todo lo relacionado con lo italiano en cualquier terreno artístico, en la

⁵⁵ Op. cit., en nota 45. p.140

⁵⁶ Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.65

⁵⁷ Op. cit., en nota 19.

⁵⁸ Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.66



Fig 48. Encuentro de Mr. Neville con Van Hoyten.

la última década del siglo XVII la burguesía inglesa empezará a confiar cada vez en más en los pintores de su propio país. Los dibujos de Mr. Neville se inscriben dentro de dicha tendencia italiana, racionalista y científica⁵⁹. La película desentraña otro aspecto, la muerte de Mr. Neville no es más que la muerte simbólica de esta tendencia racionalista del siglo XVII, para dar paso al siglo XVIII, ilustrado, deísta, naturalista y emocional, lo que se conocerá como Romanticismo. Además, esto se observa cuando, hacia el final de la película, Mr. Neville vuelve después de haber terminado los 12 dibujos, para darse cuenta que va a ser reemplazado por un artista holandés, Van Hoyten, invitado por Mrs. Talmann, que introducirá todas estas nuevas tendencias, construyendo un jardín que desbanque la geometría y racionalidad existentes. Transforma el jardín racionalista a la francesa en uno más natural con un lago artificial. En un sentido más profundo se podría decir que su presencia ataca la impotencia del arte de Mr. Neville, racional y masculino, frente a la fertilidad de la naturaleza y la mujer⁶⁰.

La figura de Mr. Neville nos puede recordar a Rembrandt, quien tampoco encajaba en el panorama artístico que le rodeaba. Se apartó del arte descriptivo holandés porque le atraía más el arte italiano al cual tenía una profunda adhesión. Sorprende la fuerza de sus pinturas con respecto al mundo artístico en el que nació⁶¹.

1.2. El artista como extraño:

LA RONDA DE NOCHE

Una oscuridad completa, tan sólo está iluminada una gran cama que aparece en el centro de la composición. Un personaje aturdido, desorientado y despojado de sus ropas empieza a gritar: *No puedo ver, ¿Dónde está la luz? ¡Estoy ciego! ¡Mis ojos! ¡Abres los ojos, estúpido! Ceguera... Oscuridad... Millas y millas de oscuridad pintada.* 25 años después de *El Contrato del Dibujante*, Greenaway quiso dedicarle una película a un pintor excéntrico, pero esta vez real: Rembrandt van Rijn (1606-1669). Su pintura destaca

⁵⁹ Op. cit., en nota 45. p.141

⁶⁰ Ibid. p.142

⁶¹ Op. cit., en nota 1, capítulo 10. p. 305



Fig 49. Rembrandt van Rijn.
Homero Dictando. (1663).



Fig 50. Fotograma de
La Ronda de Noche.
(2007). 4 min.

por los fuertes claroscuros tan característicos, un fondo muy oscuro en el que destacan las figuras humanas, iluminadas con fuertes focos de luz. Esta tendencia no es propia de la pintura holandesa de su época, un género más descriptivo como las pinturas de Vermeer, sino que muestra una tendencia más italiana, casi semejante, podríamos decir, a Caravaggio. Rembrandt no intenta crear una imagen nítida y clara, como la pintura descriptiva holandesa, sino que pretende sumergir al espectador en un mundo confuso, donde el fondo se diluye en la oscuridad.

Las superficies de las obras de Rembrandt [...] no nos ayudan a ver mejor, como correspondería al modelo de visión aceptado por su cultura. Son las superficies de un artista figurativo que desconfiaba profundamente del testimonio de la vista. Este punto se convierte en el tema mismo del arte de Rembrandt en su fascinación por la ceguera⁶².

La ceguera es un tema recurrente en la obra de Rembrandt. Dedicó varios cuadros sobre este tema, le atribuye importancia a los personajes que carecen de vista, como es el caso de *Homero Dictando* (1663). Pero también hay que entender la ceguera en un sentido más figurativo; sus pinturas son reales pero no pretenden un calco idéntico de la realidad como otros autores, sino que es consciente de que la representación de la realidad siempre será una imagen, no un pedazo de la misma, y para ello se necesita cierta ceguera⁶³. Greenaway recoge esta idea, pero además, nos muestra a un Rembrandt que no es más que un artista excéntrico, que ve donde sus compañeros no pueden ver.

Creo que muchas de mis películas, empezando por “El Contrato del Dibujante”, toman la perspectiva de un extraño. [...] El personaje principal era un dibujante que quería tenerlo todo bajo control pero lo hacía todo mal [...]. Es el problema del extraño y creo que Rembrandt lo era. Hijo de un molinero, venía del campo, nada que ver con la gran ciudad de Ámsterdam. Como tenía un gran talento y conocía a la gente adecuada, pronto consiguió codearse con la clase alta⁶⁴.

62 Ibid p. 308

63 Como dice Mrs. Talmann en *El Contrato del Dibujante*: “para pintar hace falta cierta ceguera”

64 Palabras de Peter Greenaway. Extras: *Entrevista con Peter Greenaway en Nightwatching* (La Ronda de Noche. Dir. Peter Greenaway). UK Film Council. 2007.

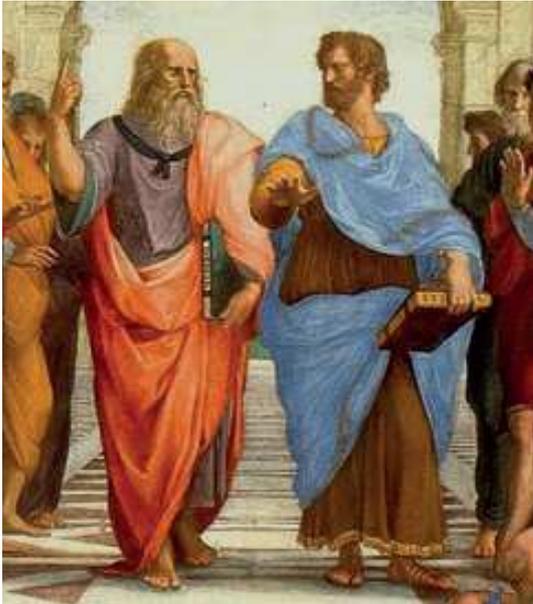


Fig 51. Fragmento de Rafael Sanzio *La escuela de Atenas*. (1510).



Fig 52. Fragmento de Rembrandt van Rijn *La Ronda de Noche*. (1640-1643).

El film de Greenaway se centra exclusivamente en la pintura de la *Ronda de Noche*, de 1642. Cuando estudiaba en la Escuela de Arte, la obra de Rembrandt era una constante referencia y consideró que era un artista que debía ser examinado por varios aspectos. Primero, el personaje de Rembrandt en sí es digno de admiración, era democrático y republicano, humanitario, casi post-feminista, interesado en los estándares italianos con los que tiene cierta familiaridad. Segundo, porque que su obra haya sobrevivido cuatrocientos años y que su reputación haya permanecido intacta es algo sorprendente. Y por último, como director de cine, reconoce que la producción de Rembrandt es casi cinematográfica:

Rembrandt empieza con pantallas negras, pinta la luz sobre ellas, que es como se hace en el cine. Otra característica sobre esta peculiar iluminación sería la congelación de fotogramas. La Ronda de Noche da la sensación de mirar un fotograma congelado. La definición del cine es una pintura en movimiento concebida como un momento único en el tiempo, y eso es lo que hacía Rembrandt allá en el siglo XVII⁶⁵.

En el cuadro se representa a la compañía de mosqueteros *Kloveniersdoelen*, cuyo jefe era Frans Banning Cocq. Hasta el momento, los retratos en grupo, que eran una antigua tradición holandesa, eran bastante sencillos, en el sentido que el grupo de personas aparecían estáticas, como si estuvieran posando. Quizá Rembrandt tuvo en mente estos cuadros cuando pintó *La Ronda de Noche*, pero cambió completamente el estilo del cuadro, pues aparecen todos los personajes de la milicia en acción. Rembrandt aprovechó la oportunidad que le brindó el capitán Cocq para pintar un cuadro de dimensiones considerables y ambicioso, para devolver a los gremios la dignidad que les correspondía⁶⁶. Cabe destacar que pese a, como hemos mencionado, la grandiosidad del lienzo, las personas representadas guardan una proporcionalidad correcta y eso se debe a, primero, la gran maestría de Rembrandt, y segundo, al gran estudio que llevó a cabo de los frescos de Rafael de las estancias vaticanas⁶⁷. Podemos observar cómo hay una clara relación entre la posición central de Platón y Aristóteles en *La escuela de Atenas* y los que aparecen en

65 Ibid

66 Clark, Kenneth (1989). *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Nerea. p. 88

67 Ibid p. 89



Fig 53. Fotograma de *La Ronda de Noche*.(2007). 1h 28 min.

esta pintura, y cómo el resto son partícipes de múltiples acciones y gestos, pero en el caso de Rembrandt con contrastes entre luces y sombras, típicos del Barroco. Además, relucen de entre la oscuridad las joyas, las telas con bordados dorados... Rembrandt en su arte, como en su vida, reconoció el orgullo de la posesión⁶⁸.

La Ronda de Noche es la obra maestra de Rembrandt pero echamos en falta su calidad más propia, que se observa en su trayectoria autobiográfica con sus autorretratos, la penetración en el carácter del ser humano⁶⁹. Tal vez, con la cantidad de personajes que aparecen en la acción, no daba abasto para entrar en el alma de todos ellos. Greenaway, en cambio, sí que entra en la mentalidad de cada uno de ellos, descubriéndonos quién es más inteligente y quién es menos. Todos los mosqueteros desprecian a Rembrandt, como pasaba con Mr. Neville, por la envidia que les produce no tener sus cualidades pictóricas que le hacen tan característico. Sin embargo, el Rembrandt de Greenaway no es tan ingenuo como el dibujante, no se deja manipular por la milicia. Cuando por fin termina el cuadro, los personajes quedan indignados porque Rembrandt no ha hecho lo que le habían pedido, sino todo lo contrario. Muestra a todos los personajes como personas reales haciendo cosas reales, no posando artificialmente. Estos entran en cólera y su último propósito es destruir la fama de Rembrandt. Si ésta es la historia que desentraña Greenaway del cuadro, Kenneth Clark, reconocido historiador del arte británico (1903-1983), nos muestra la siguiente:

En algún momento de principios del siglo XIX se creó la leyenda de que los miembros de esta compañía de mosqueteros no quedaron satisfechos con el cuadro, y de que algunos de ellos se negaron a pagar cien florines correspondientes porque no aparecían en él de manera suficientemente destacada. Se ha afirmado que esto fue el principio del declive de la suerte de Rembrandt. No hay la más mínima base documental para creerlo así, y mucha para pensar lo contrario⁷⁰.

Esta afirmación nos haría pensar que Greenaway se informó en bases inadecuadas, pero creo que es todo lo contrario. Es más que consciente de que los hechos de la película no son históricos:

68 Op. cit., en nota 1, capítulo 10. p. 307

69 Op. cit., en nota 66. p. 90

70 Ibid p. 91

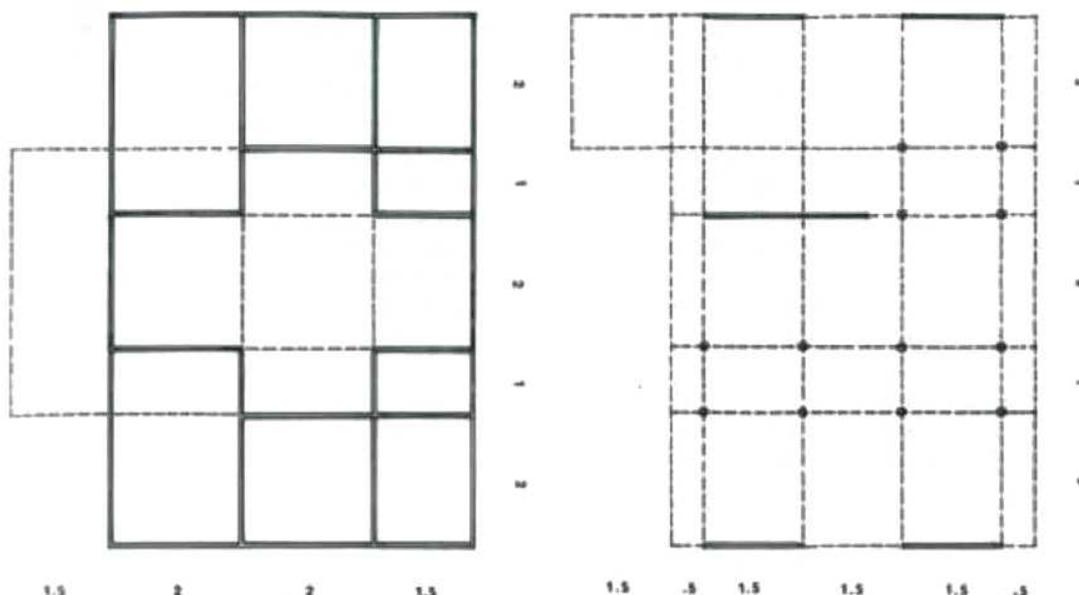


Fig 54. Diagramas de la Villa Malcontenta y la casa Garches, respectivamente.

Lo que hago es jugar con la historia, manipularla a mi gusto. Creo que el mejor ejemplo de esto es Shakespeare, que convirtió a todo rey en malvado desde Enrique III. No escribía historia, sino ficción, para entretener. Supongo que la mejor historia es la más manipulada⁷¹.

Esta reflexión, en mi opinión, creo que va más allá. Tendemos a pensar que, en la actualidad, toda la información que recibimos es veraz y contrastada y, sobre todo, dentro de la historia siempre existe la tendencia de asumir que un personaje fue el inventor de algo novedoso, desconocido hasta la fecha, cuando no suele ser así. Por poner un ejemplo, en la arquitectura damos por sentado que el que difundió los famosos *trazados reguladores* fue Le Corbusier, el gran arquitecto del Movimiento Moderno. Pero si hacemos un estudio comparativo entre la Villa Malcontenta (1560) de Andrea Palladio y la casa en Garches (1927) de Le Corbusier, podemos observar ciertas similitudes (Fig 53). La modulación de ambas viviendas sigue un ritmo idéntico, pero mientras la primera sigue un esquema más concéntrico y jerárquico, la segunda, en cambio, sigue uno más igualitario y disperso⁷². Con estas afirmaciones a lo que pretendo llegar es a que gracias al estudio de la historia de la arquitectura podemos saber cómo arquitectos tan importantes para la actualidad obtuvieron estas brillantes ideas. Es más, hacen la labor de traer los factores más importantes de la tradición arquitectónica a nuestros días.

Otro tema recurrente de todas las películas de Greenaway es la mujer. Durante toda su trayectoria muestra a las mujeres con poder, ambición e independencia. En este film, el papel lo recoge Saskia, la mujer de Rembrandt, cuyo matrimonio es una mezcla entre romanticismo y pragmatismo. Rembrandt nunca elegía los temas de los cuadros accidentalmente. Desde fecha muy temprana le había interesado mucho la historia de Sansón y Dalila porque le inquietaba pensar lo que podía hacer una mujer ambiciosa para destruir a un hombre⁷³ y eso dice mucho de su mujer. Intentaron tener hijos, pero todos ellos fallecían a temprana edad, excepto Titus. Rembrandt dibujó en muchas ocasiones a Saskia en la cama, como también muestra la película, con la mirada perdida, como aquel que pierde la esperanza de tener más hijos. Realizó varios dibujos en los que se representa

71 Op. cit., en nota 64

72 Rowe, Collin. (1978). "Las matemáticas de la vivienda ideal" en *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Rowe, Collin. Barcelona: GG Reprints. p. 11-12

73 Op. cit., en nota 66. p. 85



Fig 55. Pieter Hooch.
La vista. (1657).



Fig 56. Fotograma de
La Ronda de Noche.
(2007). 42 min.

una estancia con una grandiosa chimenea, el dormitorio, ya que en Holanda durante el siglo XVII se consideraba el dormitorio como una habitación para recibir visitas, como bien se observa en el cuadro *La visita* (1657) de Pieter de Hooch, en el que la cama aparece escondida en una alcoba. Este aspecto nada tiene que ver con la película, en la que la cama se muestra como un elemento aislado dentro de una gran estancia. Estos dibujos corresponden a la nueva casa de Rembrandt que compró en 1639, porque el matrimonio se lo podían permitir.

Se trataba de una casa grande en lo que era entonces un barrio de moda, la Breestrat, y un poco pretenciosa para él. [...] Se ha dado en suponer que necesitaba una casa grande porque tenían muchos discípulos, y es cierto que durante años tuvo más de cincuenta al mismo tiempo, entre los que figuraban casi todos los que serían los mejores pintores holandeses de la generación siguiente. [...] Compró esta casa tan grande porque, a pesar de su comprensión hacia los humildes y mansos de corazón, a Rembrandt le encantaba presumir⁷⁴.

Greenaway recrea la casa pero de una manera particular. Es consciente de que no tiene el presupuesto ni la ambición para recrear un película histórica en la que ningún detalle pase desapercibido, en que todos los elementos que aparecen en la escena sean lo más reales y, por tanto, históricos posibles. Así que recurre a recoger todas las particularidades de los cuadros de Rembrandt, las esquinas sombreadas, la luz baja, la oscuridad, la luz artificial y construir la mejor representación posible. De tal modo que el espacio que crea es como si se tratara de un escenario, como si la gente estuviera posando, que también se observa en la forma de actuar de los personajes, como si les estuvieran observando. Simplifica la ornamentación de las estancias, que son bien amplias y sin ningún paramento intermedio. Transmite al espacio la misma intención que Rembrandt a la hora de plasmar sus personajes en el cuadro. En una escena, al final de la película, cuando Rembrandt ya ha terminado el cuadro, un personaje, que casi es una prolongación de Greenaway, le comenta lo siguiente:

Rembrandt, habéis intentado ser real. Ahora sabemos que eso es imposible. Habéis plasmado un momento congelado de teatro, habéis detenido una obra en plena

⁷⁴ Ibid p. 86



Fig 57. Numen/For use. *Symphony of sorrowful songs*. (2010). Deutsche Staatsoper, Unter den Linde, Berlín.

acción. Si lo pensáis por un momento, la tradición de los cuadros de milicias que habéis roto, era una tradición recta y sincera, en la que los participantes podían decir: “mirad, nos están pintando, entendemos que nos están observando y os estamos mirando a los ojos para demostrarlo. No somos reales, estamos en un cuadro.” Les habéis estropeado todo eso, Rembrandt. Has intentado mostrar que son personas de verdad, dan ordenes, cargan los mosquetes, hablan, ladran... cuando lo que querían es estar quietos y que los miraran. Has fingido que las personas del cuadro no están siendo observadas. Así que todas ellas son actores, no personas reales, y aun así les hacéis hacer cosas de verdad. Salvo, claro, vuestro pequeño retrato de vos mismo, que sabíais que os observaban. Y nos miráis dentro de la tradición de este tipo de pintura de manera admirablemente consciente⁷⁵.

La Ronda de Noche es como una obra de teatro paralizada, en la que todos los personajes que intervienen en la acción se detienen. No podemos dejar de subrayar que la arquitectura tiene un papel muy importante, tal vez en el cuadro se diluye en la oscuridad, pero Rembrandt deja constancia de que es un espacio exterior con una iluminación propia de un espacio interior. Tal vez, por eso, este cuadro tenga una concepción tan teatral. No obstante, en general, el papel de la arquitectura es muy importante en la escenografía, una disciplina que a veces no se le da la importancia que tiene. Ya sea en el teatro como en el cine, muchos arquitectos han sido partícipes de la construcción del escenario. Y estamos equivocados si pensamos que en la actualidad trabajar es en este campo está desfasado, fuera de tiempo, ya que con los ordenadores se puede crear todo lo que queramos. Hay arquitectos, como el grupo croata- austriaco *Numen / For use*, que se ha dedicado a construir los escenarios de múltiples obras de teatro de Europa, desde una perspectiva muy moderna y siempre conscientes de la obra que se iba a desarrollar en el escenario⁷⁶.

Todo este apartado recoge como la imagen cinematográfica de Peter Greenaway tiene la misma concepción artística que una pintura y como se basa en la historia del arte para concebir dicha imagen.

⁷⁵ Extracto de la escena 2:03:00 en *Nightwatching* (La Ronda de Noche. Dir. Peter Greenaway). UK Film Council. 2007.

⁷⁶ Numen/For Use, “CHAIR IN THE DESERT” en Youtube. < <https://www.youtube.com/watch?v=UyMYttsQm4I> > [Consulta: 19 de Febrero 2016]



CAPÍTULO 3 – ARQUITECTURA EN EL CINE DE PETER GREENAWAY.

Creo que es obvio que los ingleses siempre hemos estado enamorados de Italia. Tienen una magnífica cultura, casi dos mil años y medio de ella, tienen una extraordinaria gastronomía y también un extraordinario clima. Todo esto hace a Italia muy atractiva¹.

¹BIENNALE ARTE (2015). “Peter Greenaway (Padiglione Italia)” en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=NKRTMKB2ijw>> [Consulta: 20 de Febrero de 2016]

3.1 Ciudad, arquitectura y cuerpo:

EL VIENTRE DEL ARQUITECTO

Greenaway ha sido acusado de servirse de la saturación de la imagen para enmascarar el vacío que en el fondo son sus películas². Tal vez, estas palabras suenen muy duras, pero, en cierto modo, sus películas no tienen ningún sentido moralizante, son más bien una experiencia visual con una historia peculiar. Esta película en particular cuenta la historia de Stourley Kracklite, un arquitecto americano que llega a Roma para organizar una exposición sobre la obra del arquitecto francés Étienne-Louis Boullée (1728-1799). Tiene las mismas características que las anteriores, la imagen a través del cuadro y una trama complicada pero, estableciendo un juego directo de correspondencias con el pasado cultural, en este caso, con el pasado de la bellísima ciudad de Roma³. Dicha ciudad, que es una de las predilectas de nuestro director inglés, es uno de los factores que influyó en el argumento de la película. Además también contribuyó un fuerte dolor de estómago que sufrió Greenaway cuando visitó la ciudad para promocionar *El Contrato del Dibujante* (1982); la pintura del pintor perteneciente al Cinquecento italiano Agnolo Bronzino *Andrea Doria*, donde se exhibe un desnudo de un hombre entrado en años y, por último, el arquitecto francés del siglo XVIII que apenas construyó nada, Étienne-Louis Boullée⁴.

3.2. CIUDAD: Roma

Roma no es sólo la localización donde se ambienta la película, sino que desde el principio se convierte en un personaje principal. Es una ciudad que combina pasión por el arte y por el pasado, donde cualquiera que visite la ciudad por primera vez se siente abrumado por tantos siglos de historia y por la escala monumental de los edificios, que tal vez es lo que le ocurre a Kracklite. Puede que los famosos dolores de estómago del arquitecto no sean más que el síndrome de Stendhal, una enfermedad psicósomática que afecta al individuo al percibir, de manera excesiva, la belleza de un gran número de obras de arte expuestas en un mismo lugar⁵. Y es que la gloriosa ciudad de Roma ha sido centro del Imperio Romano, cuna del Renacimiento y como afirma Ovidio, centro del universo:

*Dada les ha sido a otras razas la Tierra hasta un límite, para la romana, un mismo espacio es la Ciudad y el Mundo*⁶.

En la actualidad, o hace alrededor de 30 años, cuando se realizó el film, cualquier individuo sufre nostalgia al pisar las calles de la ciudad. Una sensación tan insólita y particular que Greenaway la refleja en la película convirtiendo a Roma en una de las protagonistas de la película. Constantemente se está mencionando como si de un ente superior se tratase, al que se debe obedecer o tiene sus propias opiniones⁷. Roma ha influenciado a millones de artistas: pintores, escultores, escritores, arquitectos... Pero tal vez no nos hemos percatado del detalle de que ésta ciudad, como bien dice Io, uno de los arquitectos italianos que aparece en la película, ha ejercido más influencia estando la arquitectura en ruinas que si se conservaran los edificios tal y como se construyeron⁸. Al estar incompletos, la imaginación juega el papel de completar lo que no vemos, dando lugar a múltiples posibilidades. La ruina clásica tiene un sentido muy evocador, porque

2 Op. cit., en nota 1, capítulo 2. p. 206

3 Ibid p. 206

4 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 98

5 STENDHAL SYNDROME. < <http://www.auxologia.com> > [Consulta: 2 de Julio 2016]

6 López Barja de Quiroga, P. y Lomas Salmonte, F.J. (2004). *Historia de Roma*. Madrid: Akal Textos. p.256

7 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.112

8 Ibid p. 112



Fig 59. William Turner.
Modern Rome. Campo Vaccino. (1839)

Fig 58. Andrea Mantegna.
San Sebastián. (1481)



Fig 60. K.F. Schinkel.
Edificio de la Nueva Guardia. (1818)
Berlín, Alemania.



Fig 61. Alvar Aalto.
Casa en Muuratsalo. (1952). Muuratsalo, Finlandia.

deja constancia de una arquitectura que fue grandiosa, es decir, constancia del paso del tiempo. En la pintura hay claros ejemplos como el *San Sebastián* (1481) de Andrea Mantegna donde se observa un estudio exhaustivo de los *disjecta membra*, los fragmentos de ruinas que tienen valor por sí mismo. Siglos después, con la pintura de William Turner, *Modern Rome. Campo Vaccino* (1839), vemos como la influencia de la ciudad en ruinas sigue aflorando en artistas, que continúan dándole valor estético a las ruinas porque cuando viajaban a la ciudad quedaban abrumados por su belleza. Esta práctica habitual de viajar a la ciudad para encontrar la inspiración también la realizaron muchos arquitectos. Alvar Aalto (1898-1976), por ejemplo, viajó a Italia en 1925 y quedó impregnado por la arquitectura clásica y vernácula italiana, que luego reinterpretó en su país natal, de forma muy moderna, con el uso del ladrillo. También Karl Friderich Schinkel (1781-1841), uno de los más grandes arquitectos alemanes del siglo XIX, viajó a Italia entre 1803-1805, influencia que ha quedado reflejada en su obra, de una tendencia claramente clasicista. Cabe destacar que también contribuyó a sus proyectos la arquitectura visionaria y el clasicismo no académico de Boullée, como también le ocurre a nuestro personaje, Kracklite. Por tanto, no importa si el artista pertenece al Clasicismo, al Romanticismo o al Movimiento Moderno; a todos, como a muchísimos más, la ciudad de Roma les dejó marca.

Pese a que la ciudad de los años ochenta es postmoderna, Greenaway aborda la película desde una perspectiva clásica. Todos los edificios que aparecen, como, por ejemplo, el Panteón o la Villa Adriana de Tivoli, son de época romana, inherentes a la ciudad. Sin embargo, los lugares que podrían pertenecer a una arquitectura más moderna y actual, siguen respondiendo a valores clásicos como es el lugar de la exposición, el Vittoriano, un edificio rotundo, básicamente clásico, que no responde a ninguna trama urbana antigua, o la misma habitación del hotel de Kracklite, con sus altos techos y ventanales simétricos, que podría ser el interior de cualquier palacio renacentista que se precie. Por tanto, la Roma que nos muestra Greenaway no es la Roma que conocemos en la actualidad. Cada localización que aparece en la película se ha recreado para hacer un nuevo espacio arquitectónico, clásico pero contemporáneo⁹.

9 Willoquet-Maricondi, P. y Alemany-Galaway, M. (2008) "Rising from the ruins: interpreting the missing formal device within the Belly of an Architect" (Alzándose de las ruinas: interpretando el recurso formal que falta en El Vientre del Arquitecto) en *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist cinema (El cine postmoderno/posestructuralista de Peter Greenaway)* <<https://books.google.es/books?>



Fig 62. Alessandro Strozzi. *Mapa de Roma*. (1474)

Para resaltar aún más esta Roma clásica como personaje dentro de la película, Greenaway opta por mostrar al espectador una secuencia de fotografías de monumentos de la ciudad. Estas fotografías no son más que las postales que luego utiliza Kracklite para comunicarse con Boullée¹⁰. Como bien dice el propio Kracklite, las postales: *son parte de la campaña publicitaria de la ciudad. Sólo ayudo a distribuir los anuncios*¹¹. Aunque no sea un elemento trascendental de la trama, la selección que hace el arquitecto de cada uno de los monumentos característicos de la ciudad no es para mostrar una Roma turística, destacando los lugares que hay que visitar, sino los monumentos más destacados a nivel urbanístico. Al identificar los lugares a partir de las fotografías es casi como si estuviéramos siguiendo un mapa antiguo, como el *Plano de Roma* de Alessandro Strozzi de 1474 en el que se podían distinguir no sólo los edificios importantes sino también aquellos que encontraban en ruinas, por su valor histórico. Dichos monumentos estaban distribuidos por el mapa pero sin apenas relación con el entramado urbano, es decir, que la ciudad se compone exclusivamente de estos edificios característicos¹². Del mismo modo, Greenaway recurre a cinco edificios emblemáticos, aislados y sin contacto con la Roma actual: el mausoleo de Augusto, la villa Adriana de Tívoli, la plaza de San Pedro del Vaticano, el Foro y la plaza Navona. Parece más un calco escenográfico de la ciudad que una representación exacta de la Roma actual, ya que no aparecen coches ni personas que viven en ella. Esta secuencia de postales se sucede según avanza la trama, a través de ellas sabemos los dolores y delirios de Kracklite y muestran los edificios singulares.

*La Roma de Greenaway es una ciudad arquetípica postmoderna, un compendio de los lugares que ejercen poder sobre Kracklite, que ingenuamente cree que le aportan la conexión con Boullée pero que, en realidad, es el suelo cambiante en el que la exhibición y su vida finalmente flaquean*¹³.

hl=en&lr=&id=cDM0ZUuD8_oC&oi=fnd&pg=PA137&dq=the+belly+of+an+architect&ots=jksBtRclIB&sig=9FvJmQTqzuWjCaomMLwNtjJ9eFU#v=onepage&q=the%20belly%20of%20an%20architect&f=false > [Consulta: 1 de Julio de 2016]. p. 153

10 Ibid p. 156

11 Extracto conversación: *The belly of an architect*. (El vientre del arquitecto. Dir. Peter Greenaway). Film Four International. 1987

12 Op. cit., en nota 9. p. 152

13 Ibid p.157



Fig 63, 64, 65 y 66. Fotogramas de *El vientre del Arquitecto*. (1987)



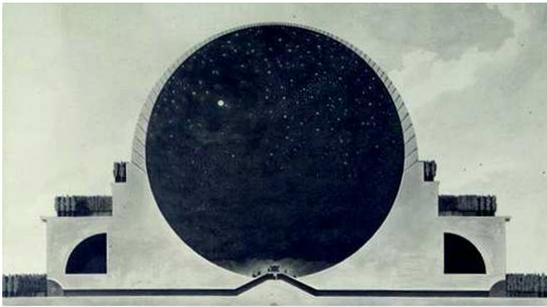


Fig 67. Étienne-Louis Boullée. *Cenotafio de Newton*. (1784)

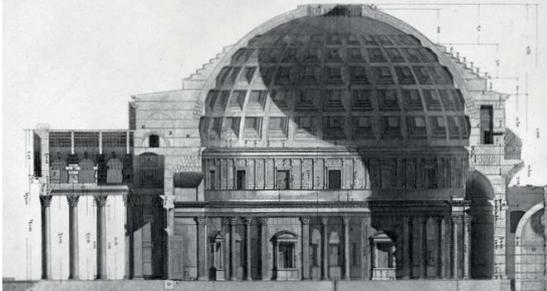


Fig 68. *Panteón de Agripa*. (118-125). Roma

Por tanto, podemos desentrañar que hay una conexión directa entre la figura humana y la arquitectura. No me refiero con ello simplemente a los dolores de estómago que sufre el arquitecto sino que el edificio, ya sea el Panteón, San Pedro, el Vittoriano, el Stadio dei Marmi o el Palacio de la Civilización Italiana de la Exposición Universal de Roma (EUR), por poner algunos ejemplos, y la ciudad, se confunden con el cuerpo del propio arquitecto¹⁴. Los monumentos y la ciudad se unen con el arquitecto a través de su vientre:

El vientre [...] del arquitecto es redondo como las redondeces barrocas de Roma, como las formas simétricas de Vittoriano y del Panteón, y como los mismos proyectos visionarios de Boullée¹⁵.

Es más, podríamos ir más allá y decir que estos tres elementos (cuerpo, ciudad y arquitectura) están unidos porque comparten la misma forma geométrica: la esfera. Es una figura pura, un sólido platónico, como la pirámide y el cubo, que han estado presentes en toda la historia de la arquitectura. Un ejemplo es el Cenotafio de Newton de Boullée, 1784, que se reproduce en la película con la tarta de cumpleaños de Kracklite y la maqueta final de la exposición, que es esférico como la cúpula del Panteón de Agripa. Pero es que además podríamos relacionarlo con el vientre de Kracklite y también, el embarazado de su mujer, que son esféricos¹⁶. No obstante, además de la esfera, también hay un nexo común entre, los que podríamos decir que son los tres personajes principales del film, y es la muerte. Todos los espacios arquitectónicos elegidos por Greenaway tienen una vinculación directa con la muerte.

La primera cena se desarrolla delante del Panteón “donde están custodiadas las tumbas de varios artistas, entre ellos Rafael, y los reyes de Italia”; “la exposición sobre Boullée y la oficina de la organización se encuentran en el Vittoriano [...], sede del Altar de la Patria, con la tumba al Soldado Desconocido.” Y algunas

14 Boni, Federico. (2010). “La morte e l’architetto” (La muerte y el arquitecto) en *La tomba dell’architettura. Il funerale mediatico dell’edificio e della città (La tumba de la arquitectura. El funeral mediático del edificio y de la ciudad)* <<https://dialnetunirioja.es/servlet/articulo?codigo=4920061>> [Consulta: 1 de Julio de 2016] p. 164

15 Ibid p. 164

16 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p.113



Fig 69, 70 y 71. Fotogramas de *El vientre del Arquitecto*. (1987)

secuencias han sido rodadas cerca del Mausoleo de Augusto, “donde están sepultados los miembros de la familia imperial”¹⁷

Por tanto, la arquitectura necrófila, se convierte en un componente importante de la película porque anuncian lo que será la tumba del arquitecto. Todo empieza con su pasión por Boullée porque el Cenotafio de Newton es otro cementerio, en cuyo interior albergaría el sarcófago de Newton, ya que no está construido, como la mayoría de sus proyectos¹⁸. Greenaway lo que intenta, en definitiva, es crea una arquitectura esférica, no física, más bien, como un ente, que vive, a través del estómago de Kracklite, y como ser vivo que es, fallece:

Una historia de vientres, de digestiones, de partes del cuerpo devoradas, de órganos que mueren, de individuos que nacen; de arquitectos muertos que han diseñado proyectos enormes de vientres redondos. De una ciudad, Roma, que fagocita y metaboliza¹⁹.

Todos estos personajes los combina Greenaway en su conocido estudio de la imagen. Vemos que durante toda la película respeta la escala monumental de los edificios y la figura humana tan sólo sirve para dar escala. Son planos fijos, como ya estamos acostumbrados, donde el espacio arquitectónico es el que juega el papel importante dentro del encuadre.

En la cena delante del Panteón donde, frente al único plano horizontal: la mesa con el pastel en forma de cúpula y dos pequeños obeliscos, priman los planos verticales: los comensales, el obelisco central en la plaza y la fachada del Panteón. En la comida en el Vittoriano se dimensionan las figuras, gracias a toda la profundidad creada por la columnata curva del fondo²⁰.

A partir de ahí juega con la profundidad utilizando, como mucho, dos puntos de vista diferentes, el segundo más cercano que el primero, para continuar la acción de los

17 De Gaetano, D. (1995). *Il cinema di Peter Greenaway. (El cine de Peter Greenaway)* p. 135 citado en op. cit., en nota 14. p.164

18 Ibid. p.164

19 Bogani G. (1995) *Peter Greenaway* citado en Ibid. p.165

20 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 106,108



Fig 72. Piero della Francesca.
La flagelación de Jesucristo.
(1415-1492)



Fig 73. Kracklite de blanco.



Fig 74. Paolo Veronese.
Las bodas de Cana.
(1563)



Fig 75. Kracklite de negro.

personajes²¹. Este hecho se observa en la escena que la esposa de Kracklite invita a la habitación del hotel a Caspasian, el arquitecto italiano que suplantaré el sitio de Kracklite (tanto en el trabajo como en el matrimonio). Mantienen una conversación, con la cámara en posición frontal al espacio interior, avanzan hasta entrar en el amplísimo baño, hasta tal punto que la acción queda tan lejana que, al cabo de un rato, ya recurre a un plano más cercano de los dos personajes. Este recurso formal lo utiliza en varias ocasiones durante la película y por tanto, no es de extrañar, que al final nos suscite la duda de si, concretamente en esta película, el espacio arquitectónico, ya sea interior o exterior, es más relevante que la trama de los personajes.

Pretende jugar con la profundidad, con la correspondencia entre la superficie y el fondo. Para ello hace moverse a los personajes entre planos paralelos separados entre sí, que, como en el teatro, crean la sensación de profundidad. El plano más cercano suele ser el más oscuro y la luz se sitúa en la mitad, con lo que a ambos lados de la pantalla hay dos zonas en sombra donde, como en la escena de los baños públicos, coloca algún personaje que sirve para medir la escala del espacio²².

Por tanto, Greenaway utiliza personas y objetos para crear la sensación de profundidad como ya hacían los grandes pintores del Renacimiento. Declaró que en un primer momento pensó en recrear las pinturas de Piero della Francesca (1415-1492), como *La flagelación de Jesucristo* (Fig 70), pero sus pinturas con múltiples puntos de fuga no son un reflejo de la realidad, corresponden a un estudio a nivel académico de la perspectiva virtual. Por eso, finalmente, con su director de fotografía, el mismo que en la anterior película, Sacha Vierny, decidió filmar la arquitectura desde una posición frontal, como hemos visto antes. La imagen recuerda más a las pinturas del Manierismo, como *Las bodas de Caná* de Veronese (Fig 72), en las que se transmite la monumentalidad del espacio arquitectónico y el ser humano queda reducido a dimensionar el espacio: *El resultado acentúa la artificialidad del objeto arquitectónico, frente a la naturalidad de la figura humana, que, como, en los dibujos de Boullée, sirve para dimensionar la arquitectura²³.*

21 Ibid p.110

22 Ibid p.105

23 Ibid p.111

Además de la arquitectura pintada como base de la imagen cinematográfica, en esta película aparecen todos los métodos de reproducción de arte: la escultura, como por ejemplo las del Stadio dei Marmi que Caspasian pretende restaurar con el dinero de la exposición de Boullée, la fotografía, como las fotografías que hace la hermana de Caspasian, Flavia, de Kracklite inspiradas en el cuadro de *Andrea Doria* de Agnolo Bronzino, hasta, incluso, la fotocopia, como las múltiples copias que hace Kracklite de la escultura de Augusto, ampliando sólo la zona del vientre. Asimismo, si nos fijamos detenidamente en la imagen, Greenaway hace uso exclusivo de colores cálidos. Utiliza colores naranjas porque le sirve para establecer un paralelismo entre la ciudad y el cuerpo humano²⁴.

Quería una paleta coherente. Si usted observa Roma verá que los tonos son los naranjas, desde el más pálido hasta el terracota. Por ello pintamos los decorados para encontrar ese color, que es también el de la piel humana. Utilizamos unos filtros, eliminamos también el azul del cielo y transformamos los verdes en marrones. También nos ocupamos de que los edificios estuviesen al sol y no a la sombra. Si añade a todo esto mi predilección por las tomas frontales tendremos ya un conjunto de reglas a aplicar²⁵.

No sólo eso sino que se repiten los mismos “síntomas” que en su película anterior, *El Contrato del Dibujante* (1982): cuando Kracklite viste de negro, que es cuando él domina la situación, el resto viste de blanco y viceversa. No hay ni colores azules ni verdes porque como dice Kracklite, Boullée los odiaba. Sabe que no hay constancia de esas palabras pero hay que entender que el Boullée que nos muestra Greenaway es una prolongación de Kracklite, del arquitecto que él habría querido ser²⁶.

3.3. ARQUITECTURA: Etienne-Louis Boullée

Si uno busca un fiel reflejo de la figura de Boullée al ver esta película, no lo va a encontrar, porque al que de verdad acabamos conociendo es al Boullée que resucita Kracklite, quien cree conocer absolutamente todo sobre él. Es decir, Greenaway nos muestra a Boullée a través de un arquitecto con devota admiración, que casi alcanza el fanatismo. Pero ¿por qué Boullée? ¿por qué no un arquitecto archiconocido como Mies Van der Rohe o Le Corbusier, que sí que tienen muchos adeptos, cuya obra es conocida, no como la de Boullée? Las claves se encuentran en el propio Boullée. Su padre, desde el principio, quiso que fuera arquitecto, así que lo colocó en el estudio del pintor Jean-Baptiste Pierre (1714-1789). Boullée quedó fascinado por sus pinturas y descubrió que era su verdadera vocación, pero su padre le persuadió en seguir estudiando arquitectura. A los dieciocho años empezó su propia carrera como profesor en la *École des Ponts et Chaussées*. Pese a ello, su labor como arquitecto nunca llegaba a buen término; los clientes no comprendían su actitud visionaria de la arquitectura, por eso, tuvo mala suerte con la adquisición de grandes proyectos, casi todos eran reconstrucciones u ordenaciones interiores en edificio preexistentes. No obstante, al ser miembro de la Real Academia de Arquitectura desde 1762 nos ha quedado constancia de toda su obra²⁷. En su libro *Essai sur l'art (Ensayo sobre el arte): crítica la tradición situándose en el único lugar posible a que el agotamiento formal del barroco había llevado a la arquitectura: el punto de vista de la teoría*²⁸. Crítica también la figura del arquitecto que defienden Vitruvio o François Blondel, porque *ni uno*

24 Ibid p.116

25 Palabras de Peter Greenaway en VV.AA. (1987) “Percorsi de la figurazione” en monográfico *Cinema & Cinema*. p. 127 citado en op. cit., en nota 1, capítulo 2 p. 17

26 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 116

27 Kaufmann, Emil. (1980). Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Gustavo Gili. p. 84-88

28 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 101

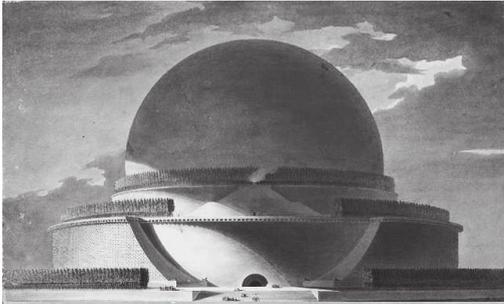


Fig 76. Étienne-Louis Boullée.
Cenotafio de Newton. (1784)

Fig 77. Fotogramas de
El vientre del Arquitecto.
(1987) 55 min

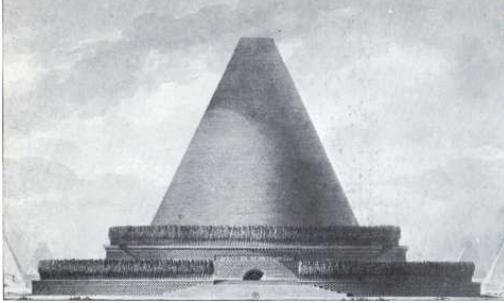


Fig 78. Étienne-Louis Boullée.
Cenotafio Cónico.

*ni otro tienen idea alguna de los principios constitutivos del arte*²⁹. Defendía que debía haber una distinción entre el arte de la arquitectura y la técnica de la construcción:

*¿Qué es la arquitectura? ¿Debería acaso definirla, como Vitruvio, como el arte de construir? No. Esa definición conlleva a un error terrible. Vitruvio confunde el efecto por la causa*³⁰.

Así que el arquitecto teórico-academicista construyó muy pocos proyectos, tan sólo tres residencias, no muy originales, como el Hôtel Alexandre, el Hôtel Demonville y el Hôtel Brunoy. No obstante, como recoge la necrología anónima de la *Gazette Nationale*, el artista fue apreciado a lo largo de su vida y quedó establecido más de veinte años después de su muerte que era demasiado avanzado para ser enteramente entendido por sus contemporáneos. Por tanto, lo que destaca de la obra de Boullée es la singularidad de sus dibujos. Sus proyectos se caracterizan por la combinación de monumentalidad con la simplicidad³¹. Busca la belleza de su arte a través de las formas puras de la naturaleza. Considera que la arquitectura anterior, el ostentoso Barroco, ha perdido su relación con la naturaleza y, por tanto, su belleza:

*Nuestros edificios, sobre todo los públicos, deberían ser, de alguna manera, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían suscitar en nosotros sentimientos análogos al uso que estos edificios se consagran*³².

Si se recuperan los cuerpos puros, como la pirámide, el cubo o la esfera, además de alcanzar la perfección, producirán sensaciones en los espectadores porque son formas fácilmente asimilables³³. Lo que caracteriza a estas figuras es la regularidad, la simetría, la variedad y la proporción:

[...]La regularidad, la simetría y la variedad constituían la forma de los cuerpos regulares, he visto que la proporción residía en todas estas propiedades reunidas.

29 Boullée, E.L. versión castellana por Fuentes, C. M. (1985). *Architecture. Essai sur l'art. (Arquitectura. Ensayo sobre el arte)*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 42

30 Ibid. p. 41

31 Op. cit., en nota 27. p. 91-94

32 Op. cit., en nota 29. p. 40

33 Sambricio, Carlos. *Introducción: Étienne-Louis Boullée, arquitecto de la sinrazón* en ibid p. 18.

[...]La regularidad establece en los objetos de belleza de forma; la simetría, su orden y su belleza de conjunto; la variedad produce distintos planos por medio de los cuales se diversifican a nuestros ojos. Por tanto, la armonía de los cuerpos nace de la reunión y de la perfecta conjunción de todas sus proporciones³⁴.

El más reconocido de sus proyectos es el ya mencionado Cenotafio de Newton, 1784, formado por una esfera que se eleva sobre una estructura circular. Como reconoce el propio Boullée tiene la singularidad de todos los puntos distan lo mismo del centro, es un poliedro infinito, por tanto, su simetría es perfecta, es la forma más sencilla, y todo esto hace que la esfera sea la imagen de la perfección³⁵. Para conferir grandiosidad a este cuerpo esférico simplemente lo dotaba con dimensiones colosales, como hace en los dibujos de este proyecto, donde la figura humana casi ni se aprecia³⁶. Además, está rodeado por diversos niveles de árboles, para aliviar la severidad del conjunto o para recordarnos con la figura del ciprés de que se trata de un cementerio. La esfera está completamente vacía en el interior, excepto la tumba de Newton que permanecería en el centro de la misma. Durante la película hay varios guiños a este científico: la flor del manzano que aparece en el billete de libra que luego pierde Kracklite, el giroscopio, que desafía la gravedad en la última escena del film e, incluso, el propio suicidio del protagonista, gracias a la gravedad³⁷. El interior se ilumina a través de una serie de minúsculas aberturas que hacen a la vez de pequeñas estrellas, de tal modo que dentro de la esfera parece que estemos observando directamente el universo, que tanto admiraba Newton. El tratamiento lumínico lo utiliza como medio para transmitir grandilocuencia, para imprimir carácter. Podríamos pensar que Boullée se basa en la antigüedad, como las pirámides egipcias o los anfiteatros romanos, pero está más interesado en las formas geométricas que en imitar los modelos de la antigüedad³⁸. Choca con lo que estaban intentando llevar a cabo los arquitectos contemporáneos a su época:

¿Cuál fue la actitud de Boullée frente a la tradición? Es el lejano grito de aquellos que, con supersticioso temor persisten en la estéril teoría de los órdenes clásicos, al artista para quien la enseñanza era una misión con continuo cambio de objetivos. Los órdenes, desde luego, no están exactamente tratados en el escrito de Boullée, y lo que es más: Boullée, que despreciaba la instrucción tradicional, tenía poco respeto a los antiguos maestros³⁹.

Cuando Greenaway rodó la película existía un debate interno entre el Movimiento Moderno y la arquitectura Postmoderna, que se basa en el clasicismo pero aplicando indiscriminadamente la simetría y la regularidad, no en el sentido puro geométrico que nos muestra Boullée. Del mismo modo, la época de Boullée fue de transición para la arquitectura. Llama la atención que Greenaway eligiera a Boullée ya que la seriedad y contundencia con que dicta su *Ensayo sobre el arte* es todo lo contrario a la confusión de las teorías historicistas de los años ochenta⁴⁰. Según Aldo Rossi (1934-1997), uno de los referentes de la arquitectura postmoderna de estos años:

Boullée es un arquitecto racionalista en el sentido de que, construido un sentido lógico de la arquitectura, se propone verificar continuamente los principios sentados, con sus diferentes proyectos⁴¹.

34 Ibid p. 57

35 Ibid p. 57-58

36 Op. cit., en nota 27. p. 113

37 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 114

38 Op. cit., en nota 27. p. 97-99

39 Ibid. p. 111

40 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 101-102

41 Rossi, A. "Introducción a Boullée" en *Para una arquitectura de tendencia* citado en ibid. p. 102

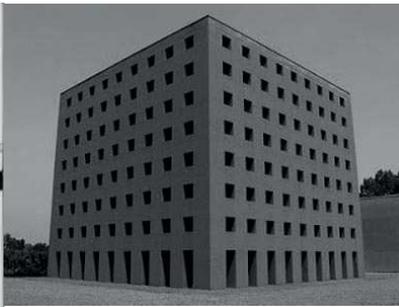
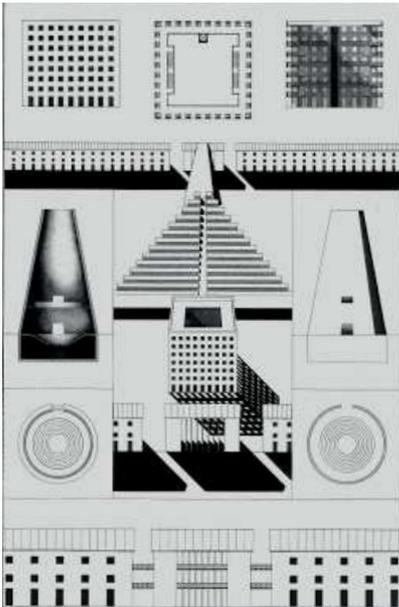


Fig 79. Aldo Rossi. *Cementerio de San Cataldo*. (1971). Sicilia, Italia.



Fig 80. *Palacio de la Civilización Italiana*. Exposición Universal de Roma. (EUR). (1940).

Fig 81. Aldo Rossi. Dibujos del *Cementerio de San Cataldo*. (1971)

Como se puede apreciar existe una analogía directa con la estructura que Greenaway impone a sus películas. Sabiendo cómo el cine está asentado hasta nuestros días, Greenaway aún cuestiona recursos formales, como la imagen, más pura e intacta, como Boullée hace con la arquitectura. Eso no quita que sus dibujos de los monumentos no estén basados en la arquitectura romana, porque, en definitiva, la arquitectura romana se basaba en figuras puras, como por ejemplo, el Panteón. Sin embargo, llama la atención, como dice Kracklite en la película, que Boullée nunca pisara tierras italianas, es más, apenas salió de París y sus alrededores⁴². Asimismo, los dibujos tan magníficos y enigmáticos, resultan extremadamente sobrios y sin adornos como la arquitectura del Movimiento Moderno. Así que a Boullée se le considera precursor de este movimiento también por considerar que todas las disciplinas dentro de la arquitectura tiene la misma consideración, es decir, urbanismo y arquitectura se conciben como un proyecto unitario⁴³. No obstante, es destacable la influencia de los dibujos de Boullée en arquitectos postmodernos como, el mencionado anteriormente, Aldo Rossi. La simplificación de la ornamentación y de los elementos clásicos, como las columnas, también inspira a la arquitectura fascista, como el Palacio de la Civilización Italiana, dentro de la Exposición Universal de Roma (EUR):

Si Boullée propone la hipérbole como representación del gran proyecto de la Humanidad basado en la razón, el fascismo y sus construcciones emplearán este lenguaje como la gran fachada que expresa la grandeza del movimiento y tras la que se esconden los actos por los cuales fueron juzgados por la Historia⁴⁴.

Si lo pensamos fríamente, el trabajo de Kracklite está condenado al fracaso desde el inicio porque si la característica principal de la arquitectura de Boullée es la monumentalidad desmesurada, al reproducir maquetas de los edificios, están perdiendo uno de sus principales atributos⁴⁵. En esta película Greenaway también recurre a colocar un personaje dentro de la trama con la misma visión que el espectador, sólo observa, no puede cambiar los acontecimientos. Si en la anterior película, *El Contrato del Dibujante*, ese personaje era la estatua viviente, aquí es el Boullée al que van dirigidas todas las postales de Kracklite⁴⁶.

42 Op. cit., en nota 27. p. 84

43 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 102

44 Clemente Escobar, Á. (2008). *Roma en El vientre del arquitecto*. Máster Universidad Complutense de Madrid. <file:///C:/Users/Elvira/Downloads/10161-10242-1-PB.PDF > p.115 [Consulta: 3 Julio 2016]

45 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 111

46 Ibid. p. 103

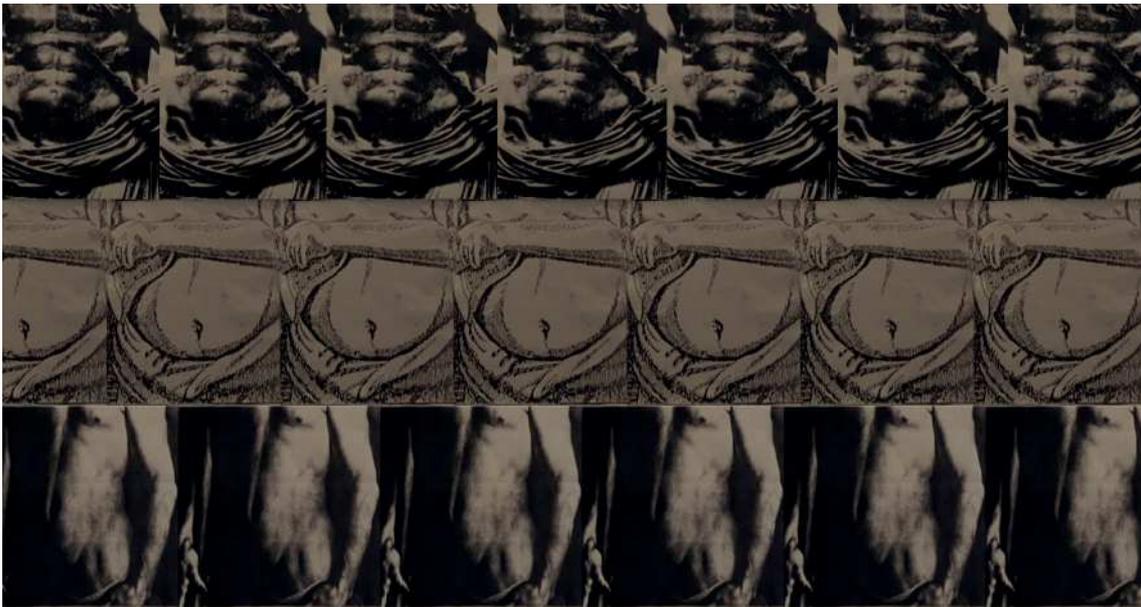


Fig 82. Montaje a partir de fotogramas de la película

3.4. CUERPO: Augusto, Piranesi y Andrea Doria.

Durante el transcurso de la película, el dolor del protagonista se hace cada vez más persistente y molesto y el espectador empatiza con el sufrimiento del arquitecto enfermo. Sin embargo, es posible que este dolor, como algunos autores creen, no sea debido a un cáncer de estómago (que podría ser), pues en la película no hay constancia de ello. Es más, creo que Greenaway aprovecha la desventajosa situación en la que se encuentra Kracklite para hacer una exposición paralela, una exposición de vientres. Nada más llegar al Vittoriano, donde va a realizar la exposición de Boullée, los arquitectos italianos, para meterle miedo, le cuentan las historias del emperador César Augusto, que fue envenenado por su mujer. El susceptible Kracklite cree que le está ocurriendo lo mismo y de un modo más artístico compara su estómago con el de Augusto. Greenaway elige la escultura de Augusto que se encuentre en el Museo Arqueológico de Nápoles⁴⁷. Luego, el siguiente vientre que elige Greenaway es del arquitecto, pintor y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). El arquitecto productor de la exposición, el joven Caspasian, con la malvada intención de hacer sentir a Kracklite constantemente incómodo, trae a colación el dibujo de la estatua de Piranesi, diciéndole que es Boullée, para cuestionarle todo lo que cree saber sobre Boullée. Piranesi fue contemporáneo a Boullée, tampoco construyó nada, su obra es característica por sus bellísimos dibujos, al igual que Boullée⁴⁸. De hecho, ambos tienen dos dibujos muy parecidos, como podemos observar, uno es *la vista interior del Panteón* de Piranesi y el otro el *Musée Français Projetté*, de Boullée. Por estas particularidades es fácil que intenten confundir al ingenuo arquitecto haciéndole pensar que la figura del dibujo es Boullée, no Piranesi. Además el arquitecto italiano se menciona en la película por los laberintos de sus colosales universos de cárceles cerrados y oscuros, que simbolizan los enredos y sufrimientos que padece el arquitecto, encerrado en su propia enfermedad⁴⁹.

47 Consultar exposición en: <<http://www.coopculture.it/ticket.cfm?office=Augusto%20e%20la%20Campania.%20Da%20Ottaviano%20a%20Divo%20Augusto&id=73&evento=287>>

48 Op. cit., en nota 1, capítulo 1. p. 104

49 Lizarraga Echaide, J.M. (2011). *Cárceles, Fantasías arquitectónicas y obras tempranas de Giambattista Piranesi. Estudio Bibliográfico y catálogo*. Universidad Complutense de Madrid.

< <http://eprints.ucm.es/22776/1/Opere2013.pdf> > p. 8 [Consulta: 3 de Julio de 2016]



Fig 84. Fotogramas de *El vientre del Arquitecto*. (1987)

Fig 83. Estatua de *Augusto*. Museo de Nápoles.

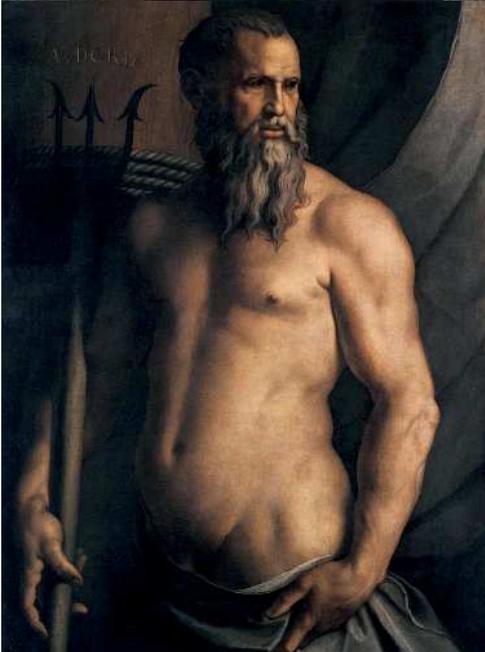


Fig 86. Fotogramas de *El vientre del Arquitecto*. (1987) 1h 14 min

Fig 85. Agnolo Bronzino. *Andrea Doria*. (1530)



Fig 87. G. B. Piranesi. *Vista interior del Panteón*. (1769)

Fig 88. É.L. Boullée. *Musée Français Projetté*.

Fig 89. Dibujo de G. B. Piranesi. Fotogramas de *El vientre del Arquitecto*. (1987) 49 min



Fig 90. Jacques-Louis David.
La muerte de Marat. (1739).



Fig 91. Fotogramas de
El vientre del Arquitecto.
(1987)

El último vientre expuesto es el de *Andrea Doria*, cuadro pintado por Agnolo Bronzino, cuyo vientre, cabe destacar que es el centro de la composición. Además, en un intento de hacer aún más propia esta exposición, el mismo Kracklite representa la pintura, porque según Flavia, la hermana de Caspasian, fue esta pintura la primera imagen que le vino a la cabeza al verlo.

Tras este despliegue expositivo de torsos desnudos lo más normal es que nos planteemos qué relación tiene con la arquitectura. Pues, por muy sorprendente que parezca, tal vez no tenga la más mínima relación. Sencillamente, creo que Greenaway lo que intenta explicar es que los fanatismos no son convenientes. La admiración que tiene Kracklite por Boullée peca, a veces, de ser demasiado ingenua. Cuando analizamos la obra de algún artista, por mucha veneración que le tengamos a su obra, hay que abordar su obra desde una perspectiva crítica pues la perfección no existe. La muerte, que es una constante en las películas de Greenaway, se puede anticipar a lo largo de toda la película, como ya hemos visto anteriormente. Pero hay un momento en el que Kracklite está tomando un baño, en una bañera verde, nos puede recordar al cuadro de Jacques-Louis David de *La muerte de Marat*, 1793, contemporáneo a Boullée. Jean-Paul Marat por culpa de una enfermedad de la piel tenía que estar constantemente en la bañera, así que una partidaria de sus enemigos políticos, Charlotte Corday, aprovechó para asesinarlo en uno de sus baños⁵⁰. Kracklite acaba quitándose la vida por culpa de la paranoia que envuelve a sus dolores porque como es tan susceptible, al escuchar historias ajenas cree que es lo que le está ocurriendo lo mismo; su mujer le está envenenando. La reflexión que podemos hacer es que a muchos artistas se obsesionan en buscar la perfección, se frustran al no conseguirla y al someterse bajo tanto estrés, les acaba afectando físicamente. Nuestro cuerpo sufre los delirios que la mente porque todavía nadie ha sido capaz de separar el cuerpo y el alma, ni jamás lo hará.

En resumen, *El vientre del arquitecto* engloba, así, la historia de tres entes, que son realmente los protagonistas: La ciudad, Roma, el arquitecto, Étienne-Louis Boullée, y el cuerpo. Las relaciones y contactos que se producen entre los tres, como el concepto de la muerte, son los que crean la trama de película. Una película visceralmente intensa, donde cuerpo y arquitectura se unen para ser un único ser.

50 Gomis Vidal, M. P. *Jacque-Louis David. La muerte de Marat* <<http://www.uv.es/~mahiques/marat.htm>> [Consulta: 3 de Julio 2016]

CONCLUSIÓN

Creo que deberíamos comprender, si no lo comprendemos todavía, que todos, ya seamos actores, escritores, músicos, arquitectos, científicos, pintores o dibujantes, tenemos un nexo común: somos mentes creadoras. Pese a que sean oficios diferentes todos compartimos nuestra manera de mirar al mundo, de modo que estamos vinculados en cierta manera. Así que deberíamos dejar las diferencias a un lado y centrarnos en las similitudes, así seremos capaces de nutrirnos unos de otros y conseguir que nuestro arte sea mucho más rico. También tendríamos dejar de obsesionarnos por la idea del “genio”, de seguir los pasos de un personaje arrogante que se cree que está por encima de los demás, tal y como muestra Greenaway en sus películas. Los fanatismos, en cualquier contexto, al igual que los extremos, nunca son buenos. Los personajes de Greenaway, que en un principio podemos pensar que son estrellas, únicos, al fin y al cabo son personas reales, con sus virtudes, pero también sus defectos. En palabras de Martin Freeman, actor que interpreta a Rembrandt en *La Ronda de Noche*:

Cuando pintas debes mantener un control, pero lo que muestra la película es que Rembrandt trabaja como un profesional, no era simplemente un genio. Tenía compromisos que le preocupaban, tenía que vivir en el mundo material real. Por eso, creo que lo que nos relaciona es que ambos somos personas creativas y apasionadas en nuestro trabajo¹.

Con esta afirmación, cualquier profesional creativo se puede sentir identificado y, como nos muestra el director inglés, un pensador crítico se encuentra siempre con dificultades a la hora de plasmar sus pensamientos. La elección de este trabajo me ha llevado a descubrir lo que significa el arte total, a no hacer distinciones entre las diferentes disciplinas y la arquitectura se engloba dentro de éstas. Como bien afirmaba Boullée en su *Ensayo sobre el arte: la arquitectura es el arte de producir y de llevar a la perfección cualquier edificio*². La obra de Greenaway es especialmente particular en este sentido porque no aborda el cine desde la perspectiva exclusiva de un cineasta sino que engloba también conocimientos sobre pintura y arquitectura. Los estudios previos en bellas artes le sirvieron para crear una imagen cinematográfica basada en, entre otros, en la pintura holandesa del siglo

1 Palabras de Martin Freeman en *Nightwatching* (La Ronda de Noche. Dir. Peter Greenaway). UK Film Council. 2007.

2 Op. cit., en nota 29, capítulo 3. p. 42.

XVII, como Vermeer, a través del uso de planos fijos y escasos movimientos de cámara.

En todas sus películas, la arquitectura juega un papel importante. En *El Contrato del Dibujante*, la casa, aparte de ser trascendental en la narrativa de la historia, nos hace partícipes de la reflexión que hay detrás de la pintura; cuando uno dibuja, si debe representar lo que uno ve o lo que uno conoce. Por mucho que nos obsesionemos en que la arquitectura esté impoluta, ésta es cambiante, al igual que sus habitantes. En *El vientre del arquitecto*, el arquitecto protagonista, llamado Stourley Kracklite, organiza una exposición para el arquitecto francés del siglo XVIII Étienne-Louis Boullée, cuya obra destaca por sus magníficos dibujos donde se representa una arquitectura visionaria de dimensiones colosales. Tanto el arquitecto americano como el francés no llevan a cabo la construcción de ninguno de sus proyectos con lo cual, esto nos induce a pensar que tal vez, como bien es sabido, la construcción no es la única salida a la que puede aspirar un arquitecto, sino que existen muchas más.

Peter Greenaway, con sus películas, nos hace reflexionar sobre la idea del arte total, que engloba todas las disciplinas, como la arquitectura, la pintura y el cine. La concepción de la imagen cinematográfica conlleva el mismo proceso creativo que la plasmación de la realidad en un lienzo o la representación de un espacio arquitectónico en alzado, planta y perfil. Además, nos hace cuestionarnos la figura del creador, que se debate entre sus inquietudes personales y la respuesta que le aporta la sociedad sobre su trabajo. Aquel que beba de todas las disciplinas, artísticas y científicas, las aprecie y respete, será el que, en principio, pueda conseguir un mejor proyecto. Puede que seamos más hábiles en unas disciplinas que en otras, pero todos disfrutamos creando, ya sea escritos, dibujos o edificios. Porque, como hemos visto, todos compartimos la pasión por crear.

BIBLIOGRAFÍA

ALPERS, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones Hermann Blume.

BONI, FEDERICO. (2010). “La morte e l’architetto” (La muerte y el arquitecto) en La tomba dell’architettura. Il funerale mediatico dell’edificio e della città (La tumba de la arquitectura. El funeral mediático del edificio y de la ciudad)

< <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4920061> >

[Consulta: 1 de Julio de 2016]

BOULLÉE, E.L. Versión castellana por Fuentes, C. M. (1985). *Architecture. Essai sur l’art. (Arquitectura. Ensayo sobre el arte)*. Barcelona: Gustavo Gili.

CLEMENTE ESCOBAR, Á. (2008). *Roma en El vientre del arquitecto*. Máster Universidad Complutense de Madrid.

<file://C:/Users/Elvira/Downloads/10161-10242-1-PB.PDF>

[Consulta: 3 Julio 2016]

DELTELL PASTOR, J. (2013). *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia <<https://riunet.upv.es/handle/10251/32955#>>.

GARCÍA ÁLVAREZ, C. (2002). *Iconología mitológica de El Contrato del Dibujante, Peter Greenaway*.

< <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=853127> >

[Consulta: 20 de junio]

GÓMEZ ACOSTA, J.M. (2007). *Las ventanas de Greenaway. Espacio, arte y posmodernidad*.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2718032>>

[Consulta: 20 de Junio de 2016]

GOMIS VIDAL, M. P. *Jacque-Louis David. La muerte de Marat.*

<<http://www.uv.es/~mahiques/marat.htm>>

[Consulta: 3 de Julio 2016]

GOROSTIZA, J. (1995). *Peter Greenaway*. Madrid: Ediciones Cátedra.

GUALÍ, N. (2002). “Poesía y pintura en la Antigua Grecia” en *Summa Pictorica. De la Prehistoria a las civilizaciones orientales*. A.A.V.V. Editorial Planeta, 2002.

KAUFMANN, EMIL. (1980). *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili.

LIZARRAGA ECHAIDE, J.M. (2011). *Cárceles, Fantasías arquitectónicas y obras tempranas de Giambattista Piranesi. Estudio Bibliográfico y catálogo*. Universidad Complutense de Madrid.

<<http://eprints.ucm.es/22776/1/Opere2013.pdf>>

[Consulta: 3 de Julio de 2016]

LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P. Y LOMAS SALMONTE, F.J. (2004). *Historia de Roma*. Madrid: Akal Textos.

MURCIA, F. (2008). “La arquitectura en el cine” en *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*. Coordinadora: Ortiz Villeta, Á. Col.lecció Quaderns del MuVIM. Valencia. p. 17-30.

ORTIZ VILLETA, Á. (2007). “El contrato del dibujante: Mirar no es saber” en *Del cuadro al encuadre: La pintura en el cine*. Coordinadora: Ortiz Villeta, Á. Col.lecció Quaderns del MuVIM. Valencia. p. 17-30.

ORTIZ VILLETA, À. Y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (2012). *Teatro griego antiguo y teatro indio: su origen en danzas corales que miman antiguos mitos*.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3975231>>

[Consulta: 22 de Junio de 2016]

ROWE, COLLIN. (1978). “Las matemáticas de la vivienda ideal” en *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Rowe, Collin. Barcelona: GG Reprints.

SÁNCHEZ DE VERA TORRES, Á. (2007). *La puesta en escena del libro (a través de Peter Greenaway). Libro de artista, cine y exposición*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

STAUFF, M. (2002). “El Contrato del dibujante” en *CINE DE LOS 80*. Editor: Müller, Jürgen. Colonia, Alemania: Taschen. p. 170-175.

SUREDA, J. (2002). “William Hogarth (Londres, 1697-1764)” en *Summa Pictorica. El siglo de la razón*. A.A.V.V. Editorial Planeta.

VAN DE WETERING, E. (2002). “La Ronda de Noche de Rembrandt” en *Summa Pictorica. La fastuosidad de lo Barroco*. A.A.V.V. Editorial Planeta.

WILLOQUET-MARICONDI, P. Y ALEMANY-GALAWAY, M. (2008) “Rising from the ruins: interpreting the missing formal device within the Belly of an Architect” (Alzándose de las ruinas: interpretando el recurso formal que falta en El Vientre del Arquitecto) en *Peter Greenaway’s Postmodern/Poststructuralist cinema (El cine postmoderno/posestructuralista de Peter Greenaway)*.

<https://books.google.es/books?hl=en&lr=&id=cDM0ZUuD8_oC&oi=fnd&pg=PA137&dq=the+belly+of+an+architect&ots=jksBtRcLiB&sig=9FvJmQTqzuWjCaomMLwNtjJ9eFU#v=onepage&q=the%20belly%20of%20an%20architect&f=false>

[Consulta: 1 de Julio de 2016]

VÍDEOS

BIENNALE ARTE (2015). “Peter Greenaway (Padidlione Italia)” en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=NKRTMKB2ijw>>

[Consulta: 20 de Febrero de 2016]

Numen/For Use, “CHAIR IN THE DESERT” en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=UyMYtsQm4I>>

[Consulta: 19 de Febrero 2016]

PELÍCULAS

The Draughtman’s Contract (El contrato del dibujante. Dir. Peter Greenaway). BFI (British Film Institute). 1982.

Extras: *Introducción de Peter Greenaway*.

Entrevista con Michael Nyman.

The Belly of an Architect. (El vientre del arquitecto. Dir. Peter Greenaway). Film Four International. 1987.

The early films of Peter Greenaway 1 (Las primeras películas de Peter Greenaway. Dir. Peter Greenaway) Comentarios del director. BFI (*British Film Institute*). 2003.

Nightwatching (La ronda de noche. Dir. Peter Greenaway). UK Film Council. 2007.

Extras: *Entrevista con Peter Greenaway*.

Entrevista con Martin Freeman.

PAGINAS WEB

Great Cinematographers. <<http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/vierny.htm>>

[Consulta: 19 de Junio de 2016]

Stendhal Syndrome. <<http://www.auxologia.com>>

[Consulta: 2 de Julio 2016]

Theartwolf.com. Online art magazine. <http://www.theartwolf.com/monet_cathedral_es.htm>

[Consulta: 27 junio 2016]

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig 1. <http://3.bp.blogspot.com/-90Ji-wg4iVk/TV6yk6cbOgI/AAAAAAAAABsA/T3ndUvLC07Q/s600/paele.jpg>

Fig 2. [http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZDHN/\\$File/Domenico-Veneziano-The-Madonna-and-Child-with-Saints.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZDHN/$File/Domenico-Veneziano-The-Madonna-and-Child-with-Saints.JPG)

Fig 3. <http://www.wga.hu/art/c/carracci/annibale/farnese/farnes1.jpg>

Fig 4. http://www.artble.com/imgs/4/7/e/114888/la_grande_odalisque.jpg

Fig 5. <https://arbralettres.files.wordpress.com/2010/01/sara.jpg>

Fig 6. Fotograma de *Windows* (1974). 0:12 min

Fig 7. Fotograma de *Windows* (1974). 2:33 min

Fig 8. Fotograma de *Windows* (1974). 3:06 min

Fig 9. Fotograma de *Windows* (1974). 3:27 min

<https://www.youtube.com/watch?v=m3taB4RZJss>

Fig 10. http://66.media.tumblr.com/4fec699001facc7a9c18e779d9ccac68/tumblr_n50xhlGJIS1tus777o3_1280.png

Fig 11. http://4.bp.blogspot.com/-t84P7VoEXyw/U1zh0T86pyI/AAAAAAAAAFB0/L2FYIZ6m0T0/s1600/nightwatching_atelier.png

Fig 12. <http://s191.photobucket.com/user/sevenarts/media/cinema/draughtsmanscontract2.jpg.html>

Fig 13. <http://world.pulse.rs/wp-content/uploads/2014/07/grinvej5.jpeg>

Fig 14. <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Film/Pix/pictures/2010/2/22/1266856887635/Martin-Freeman-in-Nightwa-001.jpg?w=620&q=55&auto=format&usm>

=12&fit=max&s=f2b0d0b6482b2523f47923397a279e85

Fig 15. http://www.filmreference.com/images/sjff_01_img0151.jpg

Fig 16. http://cdnb.20m.es/trasdos/files/2014/03/Last_Year_At_Marienbad_10.jpg

Fig 17. Fotograma de *El Satiricón*. Ferderico Fellini. (1969). 16 min.

Fig 18. <https://laberintocultural.files.wordpress.com/2014/12/blow-up-antonioni-photos.jpg>

Fig 19. Fotograma de *El Decamerón*. Pier Paolo Pasolini. (1971). 43 min.

Fig 20. <http://e02-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2015/10/22/14455093626442.jpg>

Fig 21. Fotograma de *El Decamerón*. Pier Paolo Pasolini. (1971). 43 min.

Fig 22. <https://blocdejavier.files.wordpress.com/2012/11/brueghel-pac3ads-de-jau-ja-1567.jpg>

Fig 23. Fotograma de *El Decamerón*. Pier Paolo Pasolini. (1971). 1h 40 min.

Fig 24. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/GiottoMadonna.jpg>

Fig 25. <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/Italia2012/Padua/scrovegni-2.jpg>

Fig 26. <https://wondersinthedark.files.wordpress.com/2011/10/nightwatching-1-copy.jpg>

Fig 27. <https://i.ytimg.com/vi/2Y6EU1U5KW0/hqdefault.jpg>

Fig 28. http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sites/bfi.org.uk/films-tv-people/files/styles/galler_y_full/public/bfi_stills/bfi-00n-dmy.jpg?itok=_b1YdTyd

Fig 29. <https://materialescienciassociales.files.wordpress.com/2014/01/fotos-blog4.jpg>

Fig 30. <http://intranet.pogmacva.com/uploads/img/2ea4cbffea530cb5cd93e037ff302c4113f9c8da.jpg>

Fig 31. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Kew_Palace-Queen's_Garden.jpeg

Fig 32. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Chiswick_House.jpg

Fig 33. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 1 min

Fig 34. http://farm8.staticflickr.com/7262/7752389584_f3307e6518.jpg

Fig 35. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 1h 28 min

Fig 36. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 10 min

Fig 37. http://mysteriouswritings.com/wp-content/uploads/2012/05/800px-Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_Ego_-_WGA183051.jpg

Fig 38. Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 11 min

Fig 39. <https://www.tumblr.com/search/The+draughtman%27s+contract>

- Fig 40.** <http://cdn-3.cinemaparadiso.co.uk/clp/239363-3678-clp-950.jpg>
- Fig 41.** http://www.artble.com/imgs/2/d/3/65393/johannes_vermeer.jpg
- Fig 42.** Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 1h 02 min
- Fig 43.** Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 1h 13 min
- Fig 44.** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Jacob_van_der_Ulft_-_oudestad_huis_Amsterdam_1653-6.jpg
- Fig 45.** Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 45 min
- Fig 46.** Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 37 min
- Fig 47.** Fotograma de *El Contrato del Dibujante*. (1982). 36 min
- Fig 48.** http://3.bp.blogspot.com/-yhK9M2uMDRw/Te_RJNxeWmI/AAAAAAAAAJE/ss-zutk96_Y/s1600/Draughtsmans_Contract.JPG
- Fig 49.** <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/3f/80/36/3f8036a1a9b75fbba0cd9805f1db93e2.jpg>
- Fig 50.** Fotograma de *La Ronda de Noche*. (2007). 4 min
- Fig 51.** https://transitaelmundo.files.wordpress.com/2014/08/1_escola_d_atenes_rafael_arist_til_plat.jpg
- Fig 52.** http://2.bp.blogspot.com/-470Paf2EuZE/U5O_170RffI/AAAAAAAAACsA/z72u05FoCNo/s1600/5+-+The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg
- Fig 53.** Fotograma de *La Ronda de Noche*. (2007). 1h 28 min
- Fig 54.** Imagen extraída de Rowe, Collin. (1978). “Las matemáticas de la vivienda ideal” en *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Rowe, Collin. Barcelona: GG Reprints. p. 12
- Fig 55.** <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436678>
- Fig 56.** Fotograma de *La Ronda de Noche*. (2007). 42 min
- Fig 57.** Fotograma extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=UyMYtsQm4I> 18 min.
- Fig 58.** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c1/Andrea_Mantegna_088.jpg/220px-Andrea_Mantegna_088.jpg
- Fig 59.** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/JMW_Turner_-_Modern_Rome_-_Campo_Vacino.jpg
- Fig 60.** <http://blog.playandtour.com/wp-content/uploads/2012/03/berlin-nueva-guardia.jpg>
- Fig 61.** http://www.arquitecturayempresa.es/sites/default/files/content/muuratsalo_vista_aparejos_de_ladrillo_2.jpg
- Fig 62.** <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e9/ca/3d/e9ca3d57c5e6db8f21533be423947486.jpg>

- Fig 63.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 23 min
- Fig 64.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 37 min
- Fig 65.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 44 min
- Fig 66.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 56 min
- Fig 67.** http://www.etsavega.net/dibex/imatges/Boullee_cenotafio_Newton3.jpg
- Fig 68.** http://66.media.tumblr.com/12f99401a8f33788efa192d430db212b/tumblr_moyaujA22Y1s78qf9o1_1280.jpg
- Fig 69.** http://1850516970.rsc.cdn77.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/06/Belly-of-an-architect-UK-BD_03.jpg
- Fig 70.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 31 min
- Fig 71.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 32 min
- Fig 72.** http://nevsepic.com.ua/uploads/posts/2011-09/1315336266_1450-1460-piero-della-franc-esca-flagellation-du-christ-tempera-et-huile-sur-panneau-58.4x815-cm_www.nevsepic.com.ua.jpg
- Fig 73.** http://66.media.tumblr.com/2a0bb60014b8db4c2f11e9e8c4007090/tumblr_n50yz0bL8y1tus777o5_1280.png
- Fig 74.** <http://arte.laguia2000.com/wp-content/uploads/2013/04/Veronese-Las-bodas-de-Cana%C3%A1-1563.jpg>
- Fig 75.** https://41.media.tumblr.com/d91d3918c52c0d2c594ba50d269ba192/tumblr_n50xhlGJIS1tus777o1_1280.png
- Fig 76.** <http://rekultura.blox.pl/resource/cenotaphofnewton1.jpeg>
- Fig 77.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 55 min
- Fig 78.** Imagen extraída de Kaufmann, Emil. (1980). Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona: Gustavo Gili. p. 94
- Fig 79.** <http://veredes.es/blog/wp-content/uploads/2012/06/ro01.jpg>
- Fig 80.** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/49/Roma_Palazzo_della_Civilt%C3%A0_Italiana_BW_-_from_Commons.jpg
- Fig 81.** http://4.bp.blogspot.com/_C_W5VyBWag4/ScPoBdZN-CI/AAAAAAAAAJFc/g2DcSupUG9w/s400/033.jpg
- Fig 82.** Montaje a partir de fotogramas extraídos de *El Vientre del Arquitecto*. (1987): 1h 19 min
- Fig 82.** <https://www.flickr.com/photos/carolemage/14742683508/>
- Fig 83.** Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 31 min
- Fig 84.** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d0/Angelo_Bronzino_-_Portrait_of_Andrea_Doria_as_Neptune_-_WGA3261.jpg/758px-Angelo_Bronzino_-_Portrait_of_Andrea_Doria_as_Neptune_-_WGA3261.jpg

Fig 85. Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 1h 14 min

Fig 86. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-interior-del-panteon/d1fcb9c4-5c63-4cd0-b3c9-9ebdfb1544cd>

Fig 87. Imagen extraída de Kaufmann, Emil. (1980). *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 92

Fig 88. Fotograma de *El Vientre del Arquitecto*. (1987). 49 min

Fig 89. https://c1.staticflickr.com/7/6015/5983966407_878f20775e_b.jpg

Fig 90. http://static1.squarespace.com/static/54fdaea4e4b0c22201f06b10/55f6e96ce4b0741ffa29ec0/563b2a78e4b0cb7184ceeeab/1446718073930/The_Belly_Of_An_Architect1987c05.png