

TESIS DOCTORAL

ROBERT DELAUNAY Y LA TORRE EIFFEL

Fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y
arquitectónico

Pedro A. Capriata Estrada
Doctorando

Dr. Maurici Pla Serra
Director de Tesis

Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura
Departament de Composició Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya

Julio de 2016

In memoriam, Lupo

Ut in posterum, Marco

*“Météore, il traverse le cubisme, il l’escalade et le satellise autour de la Tour Eiffel, muse d’acier d’un monde nouveau qu’il observe, contemple et adore sous tous les angles avec des jumelles prismatiques de visionnaire.”*¹

Sonia Delaunay

¹ “Meteoro, atraviesa el cubismo, lo escala y lo pone en órbita alrededor de la Torre Eiffel, musa de acero de un nuevo mundo que observa, contempla y adora desde todos los ángulos con prismáticos de visionario.”
DELAUNAY, S: “Nous irons jusqu’au Soleil”; citado por LEUDET: *La Tour Eiffel, entre refus et fascination. 1889 -1950*, p. 15

INDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
Capítulo 1	
La Torre Eiffel, las grandes construcciones en el Paris del siglo XIX y su representación.	
1.1.- La revolución industrial y la revolución constructiva del siglo XIX	13
- Las construcciones de hierro y cristal del siglo XIX	16
- Las Exposiciones Universales de 1851 y 1855	18
- Bibliotecas y mercados de Paris	19
- Las Exposiciones Universales de 1867 y 1878	20
- Las estaciones de tren	22
- Las Exposiciones Universales de 1889 y 1900	25
1.2.- Gustave Eiffel y la Torre de 300 metros.	27
1.3.- Consideraciones críticas y teóricas sobre las construcciones de hierro del siglo XIX	35
- La valoración crítica de la Torre Eiffel antes de Delaunay	39
1.4.- La asimilación de las nuevas construcciones en el imaginario popular	42
1.5.- Las grandes construcciones del siglo XIX vistas por los pintores	48
- Primeras representaciones	48
- Monet en el umbral de la Gare Saint-Lazare	50
- Del Impresionismo a las Vanguardias	58
- La representación de los andamios como arquitectura efímera	62
1.6.- La Torre Eiffel en la pintura antes de Delaunay	66
- Henri Rousseau: primer retratista recurrente	70
- Georges Seurat: los orígenes de la simbiosis	72
Capítulo 1: Imágenes	77
Capítulo 2	
Robert Delaunay en el contexto de las Vanguardias del siglo XX	
2.1.- Robert Delaunay: apuntes biográficos y formación	107
2.2.- Delaunay y las Vanguardias: estilo, teoría, influencias	111
- Impresionismo y Post-impresionismo	112
- Cubismo y Orfismo	116
- Delaunay y el Futurismo	122
- Delaunay como pintor abstracto	125
- Delaunay y la arquitectura	127
Capítulo 2: Imágenes	131

Capítulo 3

La Torre Eiffel vista por Delaunay

3.1.- La Torre Eiffel como inspiración y modelo	139
3.2.- Representaciones de la Torre Eiffel por Delaunay	143
- Las <i>Villes</i>	145
- Las primeras <i>Tours</i>	148
- Grandes composiciones	153
- Las <i>Fenêtres</i>	162
- Las <i>Tours</i> tardías	165
- Las pinturas de la Torre Eiffel como conjunto	173
Capítulo 3: Imágenes	175

Capítulo 4

Evoluciones paralelas: La Torre Eiffel y los pintores contemporáneos a Delaunay

4.1.- Fernand Léger, un entusiasta discreto	197
4.2.- Marc Chagall, un admirador apasionado	202
- La Torre Eiffel vista por Chagall	205
4.3.- John Marin: transfiguración de la arquitectura americana	212
4.4.- Las <i>Tours</i> y otros pintores contemporáneos	215
Capítulo 4: Imágenes	219

Capítulo 5

Las *Tours* de Delaunay como nexo entre la pintura vanguardista y la arquitectura moderna

5.1.- Cubismo y arquitectura: hacia una relación simbiótica	233
- Del plano al volumen	233
- Del volumen al plano	236
5.2.- Retículas y arquitectura en la obra de Delaunay	239
5.3.- Las <i>Tours</i> de Delaunay y la Vanguardia rusa	246
5.4.- Delaunay, Eiffel y el marco teórico de la arquitectura moderna	257
- Le Corbusier: reivindicación de los pintores y los ingenieros	258
- Sigfried Giedion: en busca de la interpenetración espacial	264
Capítulo 5: Imágenes	275

Consideraciones finales	297
--------------------------------------	-----

Bibliografía

- La Torre Eiffel y las construcciones de hierro del siglo XIX	301
- Robert Delaunay y el Cubismo	304
- Textos de apoyo	307
- Otros documentos relevantes	316

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha recibido numerosas colaboraciones académicas desinteresadas para las que quiero expresar mi profunda gratitud. Gordon Hughes de la Rice University me facilitó información detallada de su trabajo de investigación sobre Delaunay, incluido un interesante artículo de cuya existencia no estaba informado. El profesor Ramon Graus de la UPC aportó valiosas observaciones que ayudaron a enriquecer el proyecto. Delphine Studer de la Fondation Le Corbusier respondió siempre con eficiencia y precisión a mis diversas solicitudes. Las conservadoras Caroline Mathieu y Elsa Badie del Musée d'Orsay, fueron de gran ayuda en la obtención de precisiones sobre documentos del Fonds Eiffel. Asimismo lo fueron Sonia Descamps de la Bibliothèque Kandinsky del MNAM-Centre Pompidou, y el personal responsable del Fonds Delaunay en la Bibliothèque Nationale de France, de cuyos nombres no tuve el acierto de tomar nota. A mis colegas Pier Baracco, Rodrigo Gandolfi y Adrián Noboa agradezco la paciencia y entusiasmo con la que participaron en la revisión final del texto.

No quisiera dejar de mencionar a dos profesores que fueron determinantes a lo largo de mi formación: Juvenal Baracco que alimentó aún más mi ya creciente pasión por la arquitectura y Josep Quetglas cuyas reveladoras lecciones estimularon mi inclinación hacia el ámbito de la historia y la crítica. A Miguel Cruchaga tengo que agradecer el impulso que dio a mi incipiente carrera académica.

Finalmente a mi familia por su perseverante apoyo moral, logístico y académico.

INTRODUCCIÓN

La obra de Robert Delaunay y en particular sus pinturas de la Torre Eiffel, imbuidas en la efervescencia vanguardista de inicios del siglo XX, son ampliamente reconocidas como un símbolo esencial del arte moderno. Sin embargo, su valoración exacta es muy variable según cada historiador y existen una serie de aspectos de estas obras que han sido escasamente estudiados, como los vínculos con la arquitectura y con determinados artistas. El enfoque principal de la tesis se orienta entonces a explorar y a revelar esas conexiones implícitas o poco evidentes en algunos temas muy específicos, como la relación entre Delaunay y algunos pintores contemporáneos, pero sobre todo los nexos con la teoría y la praxis arquitectónicas.

Como marco referencial se ha tomado el lapso cronológico comprendido entre 1850 y 1940. En este período nos interesaremos en primera instancia por las grandes construcciones de hierro, fruto de la revolución industrial, y especialmente por las construidas en París en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de aquí estudiaremos la valoración crítica de estas edificaciones y las distintas modalidades de representación de que fueron objeto. Analizaremos con especial atención las imágenes producidas por los pintores, en las que se buscarán antecedentes de los lienzos realizados por Delaunay y se observará el proceso de transformación y fragmentación que siguen paralelamente la pintura y la arquitectura desde el surgimiento del Impresionismo hasta la eclosión de las Vanguardias.

A continuación nos interesaremos por Robert Delaunay, sobre quien planteamos una breve sinopsis que nos permitirá acercarnos a su obra y sus ideas artísticas, para luego abordar su producción pictórica directamente vinculada a la Torre Eiffel y veremos cómo las diferentes series inspiradas en el

monumento, que se suelen enfocar como conjuntos relativamente autónomos, poseen también un sentido unitario.

La interpretación de estos cuadros desde una perspectiva arquitectónica y sus repercusiones en diversos ámbitos ameritan un estudio que esperamos resulte esclarecedor. Estas obras de arte, que adoptarán parcialmente los revolucionarios planteamientos de las Vanguardias, impactaron en la manera en que el público, los demás artistas y hasta los arquitectos percibían el monumento de Eiffel y por extensión las demás construcciones de hierro del siglo XIX.

La descomposición visual y metódica de la célebre estructura, que podría parecer poco rigurosa en un sentido científico, es de una enorme riqueza. Delaunay interactúa con las nuevas construcciones de manera dinámica, reformulando la relación entre pintura y arquitectura, tomando el Cubismo como punto de partida y empleando las retículas como herramienta fundamental. El sistema de representación adoptado derivaría en parte de las características tectónicas de estos edificios inusuales y aún novedosos, y contribuirá a la formulación de un marco teórico para la arquitectura moderna en la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO 1:

La Torre Eiffel, las grandes construcciones en el Paris del siglo XIX y su representación

1.1.- La revolución industrial y la revolución constructiva del siglo XIX.

Con el fin de establecer un marco referencial para nuestra investigación, empezaremos por presentar algunos apuntes generales sobre las transformaciones tecnológicas, sociales y urbanísticas que determinan el contexto histórico de la revolución industrial en Europa y nos ayudarán a entender el surgimiento y apogeo de las grandes construcciones de hierro y cristal, características del siglo XIX.

A mediados del siglo XIX la industrialización de Europa está en pleno auge. El motor de esta transformación se encuentra en las grandes metrópolis y en especial en Londres y Paris. La industrialización implica cambios radicales en la actividad económica, pero también en la forma de vida de los pobladores. Las fábricas funcionan como polos de atracción ocasionando los más importantes flujos migratorios vistos hasta entonces en la historia de la humanidad. La mayor parte de la población pasa del campo a las ciudades en pocas décadas. Por otra parte la industrialización implica una cadena exponencial de descubrimientos científicos, inventos y mejoras tecnológicas que tendrán un enorme impacto en la vida cotidiana de las personas y en especial de los habitantes de las ciudades. Todo esto implica que la vida cotidiana, así como el entorno humano entran en una espiral de cambios constantes.

Probablemente si tuviéramos que escoger un invento que haya desempeñado el papel más destacado en esta transformación, sería el ferrocarril. Tanto como medio de locomoción como por el impacto que tendrá en una diversidad de

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

ámbitos, incluyendo el urbanismo y la arquitectura. Christopher Prendergast nos da aquí unos primeros indicios del alcance de su influencia:

“La locomotora era el emblema mismo de la modernidad... encontró su lugar no sólo en los sistemas de transporte, sino en la retórica (como la famosa metáfora de Marx sobre las revoluciones como 'locomotoras de la historia del mundo'). Sobre todo, las vías férreas proveen una imagen y un foco para las maneras en que las nociones de velocidad del siglo XIX de alguna forma anticipan (sueñan con) las del siglo XX.”¹

El ferrocarril igualmente impacta drásticamente en el concepto y el valor del tiempo que se mide en unidades cada vez más pequeñas. Asistimos en el siglo XIX a una reorganización horaria promovida desde Europa cuyo objetivo es la uniformización a nivel mundial. Igualmente a partir de su repercusión económica, la puntualidad se convierte en un valor moral.²

Juan Antonio Ramírez nos recuerda que la asimilación de los trenes como parte de la vida cotidiana en las urbes industrializadas también juega un papel en las nuevas maneras de mirar: “su impacto sobre la vida económica no fue menor que el ejercido en las conciencias y en los hábitos de percepción visual.”

³ Los primeros pasajeros de los ferrocarriles experimentaron sensaciones que les costaba asimilar y entender del todo. Un testimonio de la época da cuenta de esta especie de desfase perceptivo, en este caso refiriéndose a los edificios y objetos del entorno: “... un espectador que los vea acercarse cuando van a la máxima velocidad, no puede librarse de la idea de que, más que moverse, aumentan de tamaño.”⁴ Eventualmente el público asimilará esta nueva modalidad de percepción, pero ella dará lugar a una "contemplación instantánea".⁵

¹ PRENDERGAST: “Paris and the Nineteenth Century”, p. 192

² VV.AA: “Le temps de gares”, p. 83

³ RAMIREZ: “Medios de masas e historia del arte”, p. 53

⁴ STANLEY, Edward: Blackwood's Magazine, nov. 1830; citado por RAMIREZ: Op. Cit., p. 53-54

⁵ RAMIREZ: Op.Cit., p. 54

Finalmente, los trenes tienen un gran impacto en el crecimiento y mutación de las ciudades a través de la construcción de vías, puentes y estaciones. Se ha sugerido que durante el siglo XIX el ferrocarril se limitó a “desordenar” el crecimiento urbanístico, pues recién a comienzos del siglo XX se incorpora de manera explícita en los proyectos de planificación, como en la propuesta de Eliel Saarinen para Helsinki (1912).⁶ Esta hipótesis implicaría que las estaciones de tren construidas durante el siglo XIX tenían una relación potencialmente conflictiva con su entorno urbano.

Un conjunto de eventos que se convertirían en paradigmas de la sociedad industrial en la segunda mitad del siglo XIX fueron las Exposiciones Universales, que se iniciaron en Londres en 1851. Se trataba de gigantescas ferias que se instalaban en las grandes capitales europeas durante algunos meses y cuyos principales objetivos eran exponer los avances tecnológicos, fruto de la industrialización, y convertirse en plataformas para el comercio internacional que daba sus primeros pasos hacia una globalización. Las Exposiciones Universales incentivaron también la consolidación del rol de la publicidad en la economía capitalista y jugaron un papel importante en la difusión de la diversidad cultural de los imperios europeos, aunque siempre desde una óptica colonialista. Además del impacto que tuvieron las construcciones que albergaron estos eventos en el devenir de la arquitectura, la popularidad de las Exposiciones influyó incluso en el urbanismo, y especialmente en la transformación de París, ya que a partir de las reformas de Haussmann la ciudad se fue convirtiendo paulatinamente en un gran escaparate comercial, con espacios y monumentos a ser “consumidos” por ciudadanos que hicieron suyos los valores de la burguesía.⁷

En cuanto a las temáticas y los objetos que se presentaban en las exposiciones universales, eran increíblemente diversos. Gottfried Semper llegó a comparar el Crystal Palace con la Torre de Babel por la aparente confusión que provocaba

⁶ VV.AA: “Le temps de gares”, p. 59

⁷ LIMIDO, Luisa: *Le Champ de Mars dans le sillage d'Haussmann*, en “Les expositions universelles à Paris de 1855 a 1937”, p. 68-69

su contenido, con productos provenientes de todo el mundo, aunque también reconoció que podía propiciar “el comienzo de un orden más natural”.⁸

Pero a pesar de este caos polifónico, las exposiciones universales como indicamos antes, apuntaban sobre todo a exaltar el progreso científico y tecnológico de la sociedad industrial, por lo que el protagonismo recaía habitualmente en un cúmulo de máquinas, motores e inventos misceláneos. Resulta interesante que en ocasiones estos modernos artilugios convivieran con obras de arte en un mismo espacio,⁹ lo que nos podría llevar a deducir que las pinturas de temática industrial o vocación maquinista serían una consecuencia previsible de esta convivencia.

Las construcciones de hierro y cristal del siglo XIX

Pasando al ámbito de la construcción en el siglo XIX, es sabido que en este período se produce una brecha notoria entre ingenieros y arquitectos, tanto por los ámbitos de actuación como por los métodos y el lenguaje empleados. Los arquitectos se encargan principalmente de los edificios basados en modelos preexistentes: teatros, bibliotecas, residencias, etc. Cuando se trata de tipologías nuevas como naves de exposición, mercados o estaciones de tren, entran en escena los ingenieros, abocados a una experimentación estructural que respondía a nuevas posibilidades técnicas, pero también a las nuevas necesidades propias del mundo industrial. Los materiales protagonistas serán en primera instancia el hierro, y luego se incorporarán el cristal y el acero cuya evolución técnica ira en paralelo con el desarrollo de la industria. Los arquitectos sin embargo, salvo excepciones, se mantenían bastante al margen de las innovaciones tecnológicas y seguían básicamente enfrascados en fórmulas académicas con distintos grados de historicismo y eclecticismo. Los críticos e historiadores de nuestra época son bastante contundentes a la hora de valorar ambas tendencias. Los ingenieros son vistos como representantes

⁸ SEMPER: *Science, Industry and Art*, 1852. Citado en “The Four Elements of Architecture and other Writings”, p. 130

⁹ RAMIREZ: Op. Cit., p. 108

del progreso mientras que los arquitectos como lastres que se aferraban a una cultura caduca y anacrónica. En la formación de esta valoración extendida y a grandes rasgos aceptada en la actualidad jugó un papel fundamental Sigfried Giedion de quien se hablará en detalle en el capítulo 5.

Se comentarán especialmente las grandes construcciones en hierro y cristal realizadas en París entre 1850 y 1900, sin dejar de mencionar algún proyecto realizado en Gran Bretaña, la cuna de estos sistemas constructivos y así como de algunos de los nuevos tipos de edificio. Recordemos que los inicios de la construcción industrial en hierro se dan en el ámbito de los puentes, por excelencia territorio de los ingenieros. David Billington sostiene que los mecanismos de control político y empresarial sobre estos primeros proyectos de “arte estructural” en Gran Bretaña hicieron que la economía se volviera un factor esencial en el desarrollo de los nuevos sistemas constructivos.¹⁰ Las estaciones de tren también tendrán en este apartado un lugar preponderante, por representar la quintaesencia de la industrialización, las nuevas dinámicas urbanas y por la cantidad de ejemplares que se construyeron.

Henry-Russell Hitchcock, quien estudió con cierto detalle la arquitectura del siglo XIX, planteaba unas fases diferenciadas en la construcción con hierro. Los edificios de la primera mitad del siglo eran, según él, más funcionales, como los puentes y estaciones de tren en Gran Bretaña. Destacaba también algunos edificios parisinos pero dejando clara la supremacía inglesa. Luego de llegar a un punto culminante con el Crystal Palace, en la segunda mitad del XIX las estructuras metálicas se empezaban a ocultar porque se puso en duda su resistencia al fuego y pasó de moda la transparencia. La estructura metálica expuesta resurgiría hacia 1890 coincidiendo con la Torre Eiffel y la eclosión del *Art Nouveau*, pero al mismo tiempo marcaría el inicio del declive de la construcción en hierro antes de la irrupción del hormigón, que se convertirá en el material predilecto en las décadas siguientes.¹¹

¹⁰ BILLINGTON: “The Tower and the Bridge”, p. 5

¹¹ BILLINGTON: Op. Cit., p.7

Las Exposiciones Universales de 1851 y 1855

El Crystal Palace de Joseph Paxton fue el primer gran espacio de exhibición totalmente de hierro y cristal. (Fig. 1.1.1) Al tratarse de una construcción para un evento provisional, la Exposición Universal de 1851, el diseño empleó un riguroso sistema modular que permitió la prefabricación de piezas para agilizar y facilitar no sólo el ensamblaje sino eventualmente el desmontaje del pabellón. Estas características fueron seguramente decisivas para la ausencia de fachadas u otros elementos de piedra, habituales en la mayoría de edificaciones de hierro de la época, como las estaciones de tren. Leonardo Benevolo atribuye la importancia del monumental pabellón a “la nueva relación que se establece entre los medios técnicos y las finalidades representativas y expresivas del edificio”:¹² en cierta forma los elementos constructivos “en bruto” conseguirían alcanzar un sentido simbólico y de expresión plástica en la obra arquitectónica.

Independientemente de la valoración de los expertos, el Crystal Palace fue un rotundo éxito entre el público, y la prensa de la época jugó un papel decisivo en esto. El proyecto fue patrocinado por la revista *Illustrated London News*, y la revista satírica *Punch* fue la que le adjudicó el sobrenombre con el que se le conoce hasta la actualidad.¹³ La popularidad del edificio sería determinante en la decisión primero de no demolerlo al cierre de la Exposición, y luego en la de trasladarlo a la periferia de Londres, a pesar de sus problemas de acondicionamiento térmico.¹⁴ A partir de esta obra se crea un vínculo en el imaginario popular entre estructuras acristaladas y espacios de exposición que permanecerá vigente al menos hasta finales del siglo XIX.

¹² BENEVOLO: “Historia de la Arquitectura Moderna”. p. 127

¹³ ORY, Pascal: *La permanence de l'éphémère*, en “Les expositions universelles à Paris de 1855 a 1937”, p. 35

¹⁴ FRAMPTON: “Modern Architecture. A Critical History”, p. 35

Francia, que competía directamente con Gran Bretaña por la supremacía industrial, procurará tampoco quedarse atrás en proezas constructivas. Para la Exposición Universal de París de 1855 se construyó el Palacio de la Industria, que constaba de tres naves abovedadas de hierro y vidrio (Fig. 1.1.2). El ingeniero Alexandre Barrault y sobre todo el arquitecto Jean-Marie-Victor Viel optarían sin embargo por combinar la estructura metálica con una fachada de piedra neoclásica, criticada duramente en su tiempo por la pesadez y pobreza de su diseño. ¹⁵ Según Béatrice de Andia este pabellón y en particular su maridaje de materiales, serviría de modelo para las grandes construcciones del Segundo Imperio (1852-70). ¹⁶

Bibliotecas y mercados de París

Entre los edificios públicos parisinos de mediados del siglo destacan las dos bibliotecas construidas por Henri Labrouste, que se propuso conciliar el estilo arquitectónico con los nuevos sistemas constructivos en hierro, así como normalizar su aplicación en edificios de cierta categoría cultural. En la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Fig. 1.1.3), proyectada entre 1843 y 1851 propuso un sistema de fachadas de piedra con un lenguaje muy depurado para su época, que albergaban hacia el interior las estanterías de libros organizadas alrededor de un espacio rectangular, dividido en dos naves con cubiertas abovedadas de estructura metálica. El edificio en su conjunto presentaba a la vez una solución altamente racional y un diseño de gran armonía. El detalle más notorio era seguramente la hilera central de columnas de hierro, a las que aplicó un estilo clásico pero modificando sustancialmente las proporciones para adaptarse los requerimientos funcionales. Aun así, historiadores del siglo XX como Zevi lamentaban que aún se veían “concesiones historicistas” en la obra de Labrouste. ¹⁷

¹⁵ MATHIEU: “Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques”, p. 9

¹⁶ ANDIA: *Visages de l'avenir*, en “Les expositions universelles à Paris de 1855 a 1937”, p. 15

¹⁷ ZEVI: “Historia de la Arquitectura Moderna”

Para la Bibliothèque Nationale, Labrouste realizó entre 1860 y 1868 una nueva sala de lectura y un depósito de libros. El espacio de lectura seguía una pauta similar a Sainte-Geneviève, con una cubierta de bóvedas de estructura metálica apoyadas en 16 columnas de hierro, incluso más esbeltas que en el proyecto anterior creando una sensación de ligereza inédita para esta categoría de edificios (Fig. 1.1.4). Para los depósitos, desprovistos de las exigencias formales de la sala de lectura, Labrouste optó por una solución puramente racionalista donde la estructura de hierro se presentaba totalmente desprovista de elementos ornamentales. (Fig. 1.1.5) Esta decisión, que en la segunda mitad del siglo XIX se podía esperar de un ingeniero pero difícilmente de un arquitecto, será objeto de reverencia por parte de los historiadores y críticos del siglo XX.

El único edificio público de París construido en la segunda mitad del siglo XIX que se podría equiparar con las bibliotecas de Labrouste es el mercado de Les Halles de Victor Baltard. En su versión definitiva de 1854, el proyecto constaba de doce pabellones modulares divididos en dos grandes bloques de seis, unidos entre sí por calles cubiertas iluminadas a manera de clerestorios acristalados, todo esto realizado con una estructura de hierro y con cubiertas inclinadas (Fig. 1.1.6). Para 1870 se habían construido diez pabellones, y la novedosa propuesta de Baltard, con su amplitud y carácter permanente, se constituirá en un modelo para los mercados europeos construidos en las décadas siguientes.¹⁸ Más allá de lo estrictamente arquitectónico, el espacio de Les Halles tendría un gran impacto en el imaginario popular parisino, así como en la cultura literaria, siendo el ejemplo más destacado la novela “*Le ventre de Paris*” de Émile Zola.

Las Exposiciones Universales de 1867 y 1878

El Palacio de la Exposición diseñado para la Exposición Universal de 1867 en París, ha sido considerado la estructura más destacada de su categoría desde

¹⁸ RAMIREZ: Op. Cit., p. 113

el Crystal Palace.¹⁹ Diseñado por Frédéric Le Play con la participación de un equipo de arquitectos e ingenieros que incluía a Gustave Eiffel, consistía en una estructura ovalada formada por siete galerías concéntricas destinadas a exhibir cada una distintas categorías de productos. (Fig. 1.1.7) En los espacios que rodeaban el jardín central se ubicaban las obras de arte y dos exposiciones temáticas, una de ellas dedicada a los monumentos arquitectónicos de Francia.²⁰ Extraña combinación de funcionalidad y rasgos decorativos, a pesar de sus proporciones, o tal vez justamente debido a ellas y a su lenguaje de escaso carácter, la edificación tenía poca entidad y según la perspectiva adoptada, podía incluso resultar anodina. Esto no disminuía el interés técnico que podían suscitar algunos aspectos del pabellón, especialmente cuando se omitían los arcos decorativos. (Fig. 1.1.8)

Con motivo de la Exposición Universal de 1878, Viollet-le-Duc argumentó que estos eventos debían celebrarse en el centro de la ciudad y no en las afueras para facilitar el acceso de los artesanos y obreros locales,²¹ y su criterio prevalecería en las décadas posteriores. Pero en términos de técnica constructiva la Exposición de 1878 no conllevó avances importantes y en términos arquitectónicos se diría que hasta supuso un retroceso. En el Palais du Trocadéro, el pabellón más emblemático, el arquitecto Gabriel Davioud y el ingeniero Jules Bourdais se sirvieron de una estructura metálica para sistematizar la construcción y conseguir luces importantes, pero esta quedaba totalmente oculta bajo el aspecto de un auténtico palacio de piedra, tan exagerado como ecléctico. (Fig. 1.1.9) Menos catastrófico era el Palais du Champ de Mars del arquitecto Léopold Hardy y el ingeniero Henri de Dion, que mostraba importantes zonas acristaladas hacia el exterior, aunque se resentía de la presencia de unas cúpulas inclasificables y de un exceso de ornamentación. (Fig. 1.1.10) El interior mostraba de manera aún más evidente si cabía, las incongruencias y contradicciones del diseño. Compárese una

¹⁹ FRAMPTON: Op. Cit., p. 35

²⁰ LIMIDO, Luisa: *Le Champ de Mars dans le sillage d'Hausmann*, en "Les expositions universelles à Paris de 1855 a 1937", p. 70

²¹ MATHIEU: Op. Cit, p. 12

imagen del vestíbulo principal (Fig. 1.1.11) con una de la galería de las máquinas francesas. (Fig. 1.1.12)

Las estaciones de tren

En el ámbito tectónico del siglo XIX jugarán un papel central las estaciones de tren, tanto en el desarrollo técnico de las construcciones de hierro como en los dilemas de la época referidos al lenguaje arquitectónico. Esto no es ni mucho menos casual y tiene que ver en primera instancia con el papel fundamental que cumplen los propios trenes, en cierta forma el motor de la revolución industrial, y en todo caso, su logro más influyente y ostensible.

El apogeo de la revolución industrial provocará, en especial en Gran Bretaña, una febril expansión de las líneas ferroviarias con la consecuente proliferación de estaciones. El modelo que se consolidaría hacia mediados del siglo XIX y que se adoptaría también en Francia, consistía en una o varias naves de estructura metálica con cubiertas abovedadas o a dos aguas, parcialmente acristaladas. (Fig. 1.1.13 y 1.1.14) Las naves presentaban una gran abertura hacia la zona de las vías y por el contrario estaban flanqueadas por pabellones de piedra por el lado que daba hacia la ciudad, con un esquema similar al mencionado para el Palacio de la Industria de 1855. La yuxtaposición de sistemas constructivos se reflejaba habitualmente en un divorcio entre los interiores y las fachadas, que con su diversidad de estilos buscaban principalmente expresar la opulencia de las ciudades, despreocupándose de la coherencia sintáctica del edificio y de la exaltación de los progresos técnicos.²²

Este efecto era consecuencia directa de la manera en que durante muchos años se distribuyeron las responsabilidades a la hora de diseñar las estaciones de tren.

²² VAJDA, Joanne: *Les chemins de fer*; en "Les expositions universelles à Paris de 1855 a 1937", p. 46

“Los ingenieros son responsables de la disposición extraordinariamente clara de las plantas, del máximo de espacio libre disponible con un mínimo de material, de la amplitud de los vestíbulos...”²³

Hacia finales del siglo XIX Georges Tubeuf confirmaba en un tratado el método de repartición en la fase proyectual, que seguramente se aplicaba también en otras edificaciones: “... son estudiadas por los ingenieros de la compañía, el arquitecto viene luego sólo para la parte decorativa.”²⁴

Una tendencia racionalista provocó que en la segunda mitad del siglo XIX se planteara como ideal una estación de tren cuya fachada reflejara hasta cierto punto la estructura de la nave.²⁵ Esta opción sólo llegará a concretarse en contadas ocasiones, como en la excepcional Gare du Nord de Jacques Hittorff construida en 1861-65, (Fig. 1.1.15 y 1.1.16) o la aún más sobria Gare de Le Havre construida por Juste Lisch en 1881-83. (Fig. 1.1.17) La tendencia racionalista se verá opacada por la consolidación del eclecticismo, que provocará la proliferación de “exagerados palacios barrocos” a partir de 1880.²⁶ Sin embargo las contradicciones propias de las propuestas eclécticas, se vislumbraban ya con claridad en la Gare St-Lazare, reformada en 1867, supuestamente en pleno auge racionalista.

La funcionalidad espacial de las estaciones presentaba una dinámica incluso más efervescente que la de un palacio de exposición. El flujo y reflujo constante de las locomotoras acentuaba la sensación azarosa que provocaban los rieles entremezclados en la zona de vías.²⁷ En cuanto a la zona de andenes, el cerramiento que separaba el interior del exterior se volvía más difuso de lo que nunca había sido en la arquitectura hasta entonces. Los límites

²³ GIEDION: “Building in France, building in iron, building in ferroconcrete”, p. 115

²⁴ TUBEUF: “Tratado de Arquitectura teórica y práctica”, publicado en distintos volúmenes entre 1890 y 1898; citado en “Le Temps de Gares”, p. 41

²⁵ VV.AA.: “Le Temps de Gares”, p. 49

²⁶ GIEDION: Op. Cit., p. 115

²⁷ VV.AA.: “Le Temps de Gares”, p. 107

tendían en consecuencia a desaparecer por completo, provocando sensaciones ambiguas.

“La estación se vuelve con frecuencia un lugar paradójico, a la vez cerrado y abierto, un teatro realista donde el destino puede actuar de la manera más inesperada, uno de los espacios privilegiados de la representación.”²⁸

Pero como bien anuncia la cita anterior, las impresiones contradictorias excedían lo estrictamente arquitectónico y tenían que ver con la percepción que tenían tanto el público como los artistas de los propios trenes, un tema que se podía impregnar de lirismo y hasta de erotismo, pero también ser motivo de preocupación y denuncia.²⁹ Las estaciones se convirtieron en símbolo del fin de una época y del inicio de una nueva. Eran lugares de encuentro y sociabilidad, pero también escenarios donde se teatralizaban la partida y la llegada de los pasajeros.³⁰ Para unos se asociaban con la rutina cotidiana de ir a trabajar, para otros con el drama de los movimientos migratorios y sus consiguientes consecuencias psicológicas.³¹

Walter Benjamin detectó el fragmento literario más revelador y poético escrito sobre las estaciones de tren y su atmósfera, publicado en 1919 por Marcel Proust:

“...l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom... Malheureusement ces lieux merveilleux que sont les gares, d'où l'on part pour une destination éloignée, sont aussi des lieux tragiques, car... il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'ancre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allais chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces

²⁸ VV.AA.: "Le Temps des Gares", p. 145

²⁹ PRENDERGAST: Op. Cit., p. 193

³⁰ VAJDA: Op. Cit., p. 46

³¹ VV.AA.: "Le Temps des Gares", p. 75

amoncelées de drame, pareils à certains ciels d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la croix."³²

"... esa operación misteriosa que se cumple en los parajes especiales llamados estaciones, las cuales, por así decirlo, no forman parte de la ciudad, sino que contienen toda la esencia de su personalidad, al igual que contienen su nombre en el cartel indicador... Desgraciadamente, esos maravillosos lugares, las estaciones, de donde sale uno para un punto remoto, son también trágicos lugares; porque... hay que abandonar toda esperanza de volver a casa a acostarnos cuando se decide uno a penetrar en ese antro apestado, puerta de acceso al misterio, en uno de esos inmensos talleres de cristal, como la estación de Saint-Lazare, donde iba yo a buscar el tren de Balbec, y que desplegaba por encima de la despanzurrada ciudad uno de esos vastos cielos crudos y preñados de amontonadas amenazas dramáticas, como esos cielos, de modernidad casi parisiense, de Mantegna o del Veronés, cielo que no podía amparar sino algún acto terrible y solemne, como la marcha a Balbec o la erección de la Cruz."³³

En las primeras décadas del siglo XX, el modelo de estación de tren del siglo XIX entrará en claro declive. Al margen de algunos proyectos expresionistas y futuristas que nunca se llegarían a construir, la desaparición del vapor de las locomotoras hará desaparecer también la necesidad de las grandes naves de hierro y vidrio. Se impondrán entonces criterios racionalistas reflejados en cubiertas planas más discretas y en la introducción de estructuras de hormigón armado.³⁴

Las Exposiciones Universales de 1889 y 1900

En 1889 se realiza una nueva Exposición Universal en París para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa. Para tan importante efeméride, se construirán dos de los edificios más importantes del fin de siglo, que pasarán al primer plano del debate sobre la arquitectura y el uso del hierro: la Torre Eiffel y la *Galerie des Machines* (Fig. 1.1.18) proyectada por el arquitecto Ferdinand Dutert y el ingeniero Victor Contamin. Aunque no tuvo el impacto mediático de su contraparte, la *Galerie* ha sido ampliamente elogiada por los historiadores

³² PROUST: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, II, p. 62-63; citado por BENJAMIN: "Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages", p. 577-578

³³ Versión castellana Google Books (traductor no precisado) : <https://books.google.es/books?id=bEJPDAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

³⁴ VV.AA.: "Le Temps des Gares", p. 49

del siglo XX, y algunos consideraron su construcción como una proeza técnica equivalente a la de la torre.³⁵ Seguramente el aspecto más destacado e impresionante de esta gigantesca nave eran sus dimensiones: la luz interior alcanzaba los 115 metros y la altura los 45 metros. Su concepción estructural estaba fuertemente ligada al modelo de los puentes en arco, con dos cerchas curvas articuladas tanto en su base como en su cúspide (Fig. 1.1.19) y la presencia de un informe sobre el viaducto de Garabit en los archivos de Contamin probaría la influencia de Eiffel en este proyecto y en general los vínculos entre el diseño de puentes y el de naves para exposiciones.³⁶

“El significado estético de esta nave reside en la perceptible unión y en la penetración del espacio exterior, resultando en una ausencia de límites y un movimiento completamente nuevos, en consonancia con la rotación de las máquinas que la llenaban.”³⁷

Sigfried Giedion consideró que la *Galerie* marcaba un punto culminante para los sistemas constructivos en hierro y para un nuevo sentido de espacialidad arquitectónica, pero enfatizaba igualmente el estrecho vínculo que existía entre el edificio y la maquinaria que allí se exhibía. Una vez concluida la exposición, la gran nave siguió acogiendo diversas actividades, incluyendo la Exposición Universal de 1900, hasta que se optó por su demolición en 1909.

En la década siguiente, la irrupción del *Art Nouveau* dará un nuevo giro al empleo del hierro en la arquitectura, ya que por primera vez el material será deliberadamente empleado como elemento determinante de la estética del proyecto. En el caso concreto de París, el máximo representante del nuevo estilo será Héctor Guimard, y su producción se centrará principalmente en edificios de vivienda y algunas pequeñas obras para el metro, construcciones relativamente sencillas desde el punto de vista estructural. Lamentablemente

³⁵ CROSNIER, Marie-Laure: *Grandeur et décadence de l'architecture de fer*; en VV.AA.: “Les expositions universelles à Paris de 1855 a 1937”, p. 112

³⁶ CROSNIER: Op. Cit., p. 112

³⁷ GIEDION: Op. Cit., p. 137-139

una de las pocas ocasiones en que se aplicó el *Art Nouveau* a una estructura de mayor complejidad en París fue en la sala de conciertos Humbert de Romans, construida por Guimard en 1901 y demolida sólo cuatro años después.³⁸ (Fig. 1.1.20)

Las últimas grandes obras que destacaríamos en el ámbito parisino son el conjunto edificado para la Exposición Universal de 1900, constituido por el *Grand Palais*, (Fig. 1.1.21) el *Petit Palais* y el puente Alexandre III, obras que en todo caso parecían un retroceso en cuanto a la conjunción de ingeniería y estética. Tanto en los palacios como en el puente, la estructura metálica quedaba parcialmente oculta por las masivas fachadas de piedra, en el caso de los pabellones, y por la recargada decoración en el caso de puente.

La única estructura de la exposición que mostraba desinhibidamente su esqueleto metálico era la noria que se haría conocida como la *Grande Roue*. Tal vez por esto y por el contraste geométrico, sería vista durante las dos décadas siguientes como complemento y contraparte de la Torre Eiffel. Estos ejemplos coinciden con un cambio de tendencia: a partir de la entrada del nuevo siglo, las grandes construcciones de hierro y vidrio irán perdiendo protagonismo y el hormigón armado empezará a ocupar su lugar como sistema preferido, primero por ingenieros y luego por arquitectos.

1.2.- Gustave Eiffel y la Torre de 300 metros

Gustave Eiffel, el gran genio de la ingeniería civil del siglo XIX estudió ingeniería química, y acabó casi por casualidad, en 1855, trabajando para una empresa que fabricaba equipamientos para los ferrocarriles franceses. La gran pujanza de este campo lo llevó en una primera etapa de su carrera a especializarse en el diseño y construcción de estructuras de hierro, principalmente puentes. Para 1867, este personaje contradictorio y “sin exceso

³⁸ FRAMPTON: Op. Cit., p. 70-71

de escrúpulos”³⁹ había acumulado una vasta experiencia y trabajaba ya por su cuenta.

En los años siguientes Eiffel tuvo la oportunidad de proyectar diversos viaductos ferroviarios, en los que ensayó por primera vez el uso de altos pilares de hierro para los que estableció una relación directa entre forma y función. El perfil ligeramente piramidal de los elementos y la curvatura de las bases estaban en clara correlación con los empujes laterales del viento. (Fig. 1.2.1) Estos pilares constituyen el primer antecedente de la Torre Eiffel, una estructura en la que el viento pasaría a ser con diferencia el aspecto más determinante del diseño.

Aunque a lo largo de su carrera abordaría proyectos muy diversos, seguramente los más destacados antes de la construcción de la célebre torre son los viaductos del Douro (1875-77) en Porto, también conocido como Ponte Maria Pia, y el de Garabit (1879-85) en el Massif Central francés. En ellos Henri Loyrette ha reconocido rasgos personalizados de elegancia, fuerza y monumentalidad, aunque ha evitado hablar de un *estilo* Eiffel.⁴⁰

El Ponte Maria Pia (Fig. 1.2.2) fue el resultado de un concurso convocado por la Real Compañía de Ferrocarriles de Portugal en 1875 para diseñar un puente que salvara el río Douro en el trayecto que unía Oporto con Lisboa. Las características del río en la zona fueron determinantes para la solución planteada: el cauce era especialmente profundo, el lecho de grava inestable y la corriente impetuosa. Estos factores complicaban en extremo un puente con pilares intermedios y empujaban las propuestas hacia una estructura cuya luz central alcanzaría los 160 m, batiendo el récord entonces vigente. David Billington ha hecho notar la importancia del factor económico en el resultado del concurso: las dos propuestas más caras, que técnicamente eran las más conservadoras, optaban por pilares intermedios. De las seis restantes, las dos

³⁹ LEMOINE: “Gustave Eiffel”, p. 9

⁴⁰ LOYRETTE: “Gustave Eiffel”, p. 17

más simples eran también las más económicas, y finalmente entre esas dos, el diseño de Eiffel era claramente el más elegante pero nuevamente también el más barato.⁴¹

Como en otros proyectos de Eiffel, hay cierta controversia sobre su autoría, y existen evidencias que apuntan como mínimo a una importante participación en el diseño de uno de sus socios, el ingeniero Théophile Seyrig.⁴² En todo caso la propuesta de Eiffel y compañía consistía en lo que técnicamente se define como un arco biarticulado de tablero superior⁴³ flanqueado por tres pilares hacia un lado y dos hacia el otro, siendo todos los elementos citados celosías tridimensionales de hierro forjado. Entre los detalles más destacados debemos mencionar la forma ligeramente piramidal de los pilares, las rótulas en los soportes del arco y la forma irregular de éste, más peraltado y estrecho en la cúspide, y achatado y ancho en la base. (Fig. 1.2.3) Billington considera esta variación tridimensional como un rasgo distintivo del sentido estético de Eiffel, que buscaba la complejidad de las perspectivas cambiantes según el punto de vista, manteniendo siempre un estricto sentido racional de la estructura.⁴⁴

Curiosamente, a pesar del amplio historial personal de Eiffel en la construcción de puentes ferroviarios, la compañía portuguesa consideró que su empresa no tenía la suficiente experiencia para enfrentar un proyecto de esa envergadura, con pocos precedentes y gran complejidad técnica, por lo que una vez designado el ganador, encargó un estudio adicional de viabilidad, que se saldó con un veredicto favorable.

Uno de los aspectos más revolucionarios del puente, y también un factor para su reducido coste, fue el procedimiento constructivo. La dificultad de emplear andamios llevó a Eiffel a optar por un sistema de cables de acero que soportaban el peso de los tramos de arco durante el ensamblaje. Los cables

⁴¹ BILLINGTON: Op. Cit., p. 67

⁴² LEMOINE: *Eiffel, ingénieur constructeur*; en MATHIEU Ed.: "Gustave Eiffel: Le magicien du fer", p. 42

⁴³ Ingeniería Civil: Puentes de arco. <http://www.ingenierocivilinfo.com/2012/01/puentes-de-arco-tipos-de-arco.html>

⁴⁴ BILLINGTON: Op. Cit., p. 69

iban a anclados a dos torretas provisionales construidas sobre el tablero a la altura de los pilares principales. (Fig. 1.2.4) Si bien la técnica no fue inventada por Eiffel, se le atribuye el mérito de adoptar un método aún muy novedoso y escasamente testado para una obra de tan alto riesgo. El proceso de edificación se prolongó por más de 20 meses debido a las inundaciones estacionales que interrumpieron las obras y el viaducto fue finalmente completado en octubre de 1877, y estrenado un mes después.

El éxito que supuso el Ponte Maria Pia en todos los aspectos tuvo como consecuencia en 1879 la designación directa de Eiffel para la construcción del viaducto de Garabit, un puente metálico para que el ferrocarril cruzara el río Truyère en la zona del Cantal, en el centro de Francia. (Fig. 1.2.5 y 1.2.6) Al ser los requerimientos técnicos similares, la propuesta consistía igualmente en un arco biarticulado de tablero superior con una luz central apenas 5 metros más larga que la de su antecedente portugués, pero duplicando su altura para salvar un desnivel mucho mayor. Al momento de su terminación en 1885, el viaducto de Garabit era el más alto del mundo con 124 metros. Su longitud total también era mucho mayor que la del Ponte Maria Pia, contando con cuatro pilares metálicos en un margen del río y uno en el otro, además de sendos tramos de arcos de mampostería a ambos extremos.

Para el proceso de construcción se recurrió nuevamente al exitoso sistema de cables y torretas provisionales empleado en el Douro, y como material para la estructura se empleó principalmente el hierro "pudelado", un proceso de refinamiento que permitía obtener una aleación de gran pureza, más maleable que el hierro fundido y altamente resistente a la corrosión.⁴⁵ Según Bernard Marrey, el sistema de vigas empleado en Garabit, con su resistencia excepcional al viento, sería el origen del sistema constructivo de la torre Eiffel.⁴⁶

⁴⁵ SEITZ: "La Tour Eiffel. Cent ans de solitude", p. 80.

⁴⁶ MARREY: "La vie & l'oeuvre extraordinaire de monsieur Gustave Eiffel...", p. 58

El anteproyecto para una torre de hierro de 300 metros fue presentado originalmente en 1884 por Maurice Koechlin y Émile Nouguier, dos ingenieros que trabajaban en las oficinas de Eiffel, con la idea de construirla para la Exposición Universal de 1889 como conmemoración del centenario de la Revolución Francesa (Fig. 1.2.7). El propio Eiffel se incorporaría dos meses después como socio y coautor del proyecto, que fue asignado al arquitecto Stephen Sauvestre para rediseñar la torre o más bien para “embellecerla” superficialmente. El arquitecto propuso la introducción de recargadas galerías en las plataformas de observación y transformó los arcos, que en la primera versión sí cumplían una función estructural,⁴⁷ en elementos muy ostensibles pero totalmente accesorios. (Fig. 1.2.8) Eiffel sin embargo acabará apropiándose por completo del proyecto, lo desarrollará y lo transformará, descartando algunos de los aportes de Sauvestre y refinando otros, hasta alcanzar un diseño elegante y equilibrado, que es el que finalmente se construirá (Fig. 1.2.9). Fue necesario pasar por la formalidad de un concurso público en 1886, que Eiffel ganó sin dificultades, antes de que se iniciaran las obras de ejecución al año siguiente.

Para la construcción de la torre Eiffel optó nuevamente, como en Garabit, por el hierro pudelado y para el acabado final por una pintura de color marrón rojizo.⁴⁸ Sin embargo de todos los aspectos técnicos de la construcción, el más destacado es seguramente el minucioso proceso de ensamblaje que requirió una planificación exhaustiva y el diseño detallado de cada uno de los componentes de la estructura. (Fig. 1.2.10) Es importante precisar aquí que debido a la sección variable de las piezas y la curvatura de los vértices de la torre, la cantidad de variantes era enorme. Los elementos de la estructura podían ser en apariencia similares pero no eran intercambiables. Esto significaba que sí se podía aplicar un sistema de prefabricación, pero no una estandarización de las piezas, y que por otra parte era imprescindible saber exactamente donde iba cada pieza y en qué orden se colocaría.

⁴⁷ ANAYA: *La figuración arquitectónica de las ideas de ingeniería*. En “Arquitectura e Ingeniería”, p. 19

⁴⁸ SEITZ: *Op.Cit.*, p. 80. El hierro de la torre Eiffel contiene sólo un 0.02% de carbono, una cantidad mínima de azufre, y en cambio un alto contenido de fósforo y sílice.

Bertrand Lemoine hace una minuciosa reconstrucción histórica del proceso de concepción, diseño y ejecución del edificio. Para este autor toda la obra de Eiffel, incluida la torre, gira en torno al tema del pilar de puente.⁴⁹ Se puede decir que retoma la idea de Roland Barthes de referirse a la torre como un “puente vertical”⁵⁰ aunque Lemoine lo entienda en un sentido más constructivo. De su discurso se induce una crítica a la razón de ser de la torre, aunque elogia abiertamente virtudes como la estricta sistematización y simplificación que aplica Eiffel a todo el proceso de ejecución.

El arduo debate público sobre la Torre Eiffel se inicia en 1887, cuando apenas se están construyendo los cimientos, con la célebre “*Protestation des artistes*”, suscrita por un conjunto de escritores, pintores, arquitectos, etc. que veían en el nuevo monumento una amenaza a la inmaculada belleza de París. Es llamativo que la mayoría de firmantes son actualmente artistas de poco renombre, y con la excepción de Maupassant, los más lúcidos de ellos acabarían renegando del manifiesto, expresando su arrepentimiento públicamente o en persona ante el ingeniero.⁵¹ Eiffel por su parte no tardó en contraatacar publicando una respuesta en la que rebatía minuciosamente los argumentos de sus detractores, y recibió el pleno respaldo del gremio de ingenieros. Uno de los puntos en los que se mostró especialmente enfático fue en el valor estético de la estructura:

“Pues bien, pretendo que las curvas de las cuatro aristas del monumento, tal y como el cálculo las ha dispuesto, darán una impresión de belleza ya que traducen a los ojos la osadía de su concepción.”⁵²

Pero se puede entender que a una buena parte del público y de los artistas les costara aceptar la torre como una construcción bella. Sus características espaciales y plásticas eran extremadamente novedosas y radicales, y las

⁴⁹ DESWARTE y LEMOINE: “L’architecture et les ingénieurs. Deux siècles de construction”, p. 7

⁵⁰ BARTHES: “La Tour Eiffel”, p. 63

⁵¹ MATHIEU: “Gustave Eiffel: Le magicien du fer”, p. 162

⁵² EIFFEL: Entrevista hecha en 1887; citado por LOYRETTE: Op. Cit., p. 174

escasas construcciones anteriores que podían considerarse como precedentes eran justamente subvaloradas desde el punto de vista estético. La ausencia total de cerramientos de piedra, e incluso de cristal, habituales en los pabellones de exposición por ejemplo, hacía que la torre alcanzara un grado de transparencia inusitado. Esto a su vez repercutía en la percepción del espectador, debido a la superposición de planos que dificultaban una lectura clara de la compleja estructura. Igualmente tenía como consecuencia la sensación ambigua de no estar en un interior ni en un exterior. (Fig. 1.2.11)

Pero hay otro aspecto en el que la Torre Eiffel marcaría un punto de inflexión en la historia de la construcción. Se trataba a priori de una obra de ingeniería, pero incumplía una de las premisas consustanciales de esta categoría: no era una obra utilitaria. Hasta entonces los ingenieros habían proyectado puentes, carreteras, naves industriales, hangares, etc. Ciertamente, la torre llegó a cumplir una diversidad de funciones: antena de comunicaciones, laboratorio científico, etc. Pero todas ellas, incluso la de mirador, eran accesorias y en muchos casos no estaban previstas. La torre Eiffel esencialmente carecía de función, o acaso era un monumento conmemorativo, una categoría habitualmente reservada a arquitectos o escultores.

Seguramente para reforzar la idea de la utilidad de la torre, a partir de 1892 se convirtió en sede de una serie de experimentos científicos, algunos realizados por el propio Eiffel,⁵³ y se le irán añadiendo funciones como torre de telegrafía y de telefonía. El vuelo en dirigible de Alberto Santos Dumont alrededor del monumento en 1901 (Fig. 1.2.12) inaugurará un largo historial de asociaciones de la torre con las proezas de la aviación, a las que se añadirán en la década siguiente pruebas de paracaídas experimentales.

La Torre Eiffel superó con éxito el trance de la Exposición Universal de 1900, gracias en parte a una exitosa iluminación eléctrica.⁵⁴ A partir de este evento

⁵³ SEITZ: Op: Cit., p. 58-65

⁵⁴ VEZIN, Luc; en VV.AA.: "La tour Eiffel des Artistes", p. 46

tendría como nueva acompañante a la *Grande Roue*, que rápidamente se incorporó con ese rol en el imaginario popular, e incluso en el ámbito de la pintura. Sin embargo durante la fase preparativa de la exposición se había puesto en duda nuevamente su continuidad y se había dado libertad a los arquitectos participantes en el concurso de 1894 para demolerla o reformarla. En este contexto encontramos propuestas tan singulares como la de Henri Toussaint, quien ideó un proyecto reversible mediante el que la torre se transformaría provisionalmente en Palacio de la Electricidad. (Fig. 1.2.13)

En 1903, con motivo de un proyecto de reforma del Champ de Mars, resurge el debate sobre la conservación de la torre. La *Comission du vieux Paris* recomienda su demolición al concluir la concesión, es decir en 1910. De inmediato surgen protestas de comités científicos, de los encargados de la Torre, de la sociedad de ingenieros civiles. El comité técnico de la prefectura de la Seine está dividido, y nombra una subcomisión de arquitectos, ingenieros y artistas que emite un informe favorable a la Torre pero con discrepancias internas. Se acuerda posponer la decisión definitiva hasta la conclusión de las obras de reforma del Champ de Mars. Sin embargo en 1906, con las obras aún en curso, se acuerda extender la concesión hasta 1915. Estas prórrogas se van sucediendo y para 1915 el fin del contrato ha sido aplazado hasta 1945, asegurando la supervivencia del monumento.⁵⁵

En 1937, con motivo de una nueva Exposición Universal, la primera celebrada en Paris desde 1900, se produce la primera reforma sustancial del edificio a cargo de André Granet, arquitecto y yerno de Eiffel. En esa remodelación se modifica la primera planta, reemplazando las galerías diseñadas originalmente por Sauvestre por otras rectilíneas y menos recargadas, más acordes al gusto de la época.⁵⁶ Curiosamente la fecha coincide con las últimas representaciones que haría Delaunay de la torre, en las que aún se ve la galería eliminada. Podría haber dejado de pintarla por estar en desacuerdo con

⁵⁵ SEITZ: Op. Cit., p. 86

⁵⁶ SEITZ: Op. Cit., p. 87

las modificaciones, pero también es cierto que después de 1938 hay una disminución notoria de su producción pictórica que, debido a su salud, no repuntará en sus últimos años de vida.

1.3.- Consideraciones críticas y teóricas sobre las construcciones de hierro del siglo XIX

A continuación se presenta un breve repaso historiográfico para analizar la manera en que habían sido valoradas las construcciones de hierro del XIX y en especial la Torre Eiffel, por artistas, historiadores y otros intelectuales desde su aparición hasta las primeras décadas del siglo XX.

Los edificios de hierro y vidrio del siglo XIX fueron desde su aparición el foco de encendidas discusiones relacionadas con la arquitectura, la ingeniería, el urbanismo y la estética. Nos hemos referido anteriormente a las diferencias profesionales entre ingenieros y arquitectos que se manifestaron durante la segunda mitad del siglo XIX. Ese cisma tuvo como consecuencia que la mayoría de arquitectos dieran la espalda a las innovaciones tecnológicas o se resignaran a aceptarlas con desdén, convencidos de que el compromiso de su oficio tenía más que ver con la tradición y los estilos que con la construcción propiamente dicha. De hecho el debate arquitectónico giraba alrededor de nociones como el historicismo y el eclecticismo: qué estilos del pasado eran los más adecuados para copiar o tomar como inspiración, o cuándo y cómo era adecuado combinarlos. Sólo tangencialmente se abordaba el nuevo uso del hierro en la construcción y su potencial valor estético se examinaba con gran escepticismo.

Curiosamente, en los casos más emblemáticos, como el del Crystal Palace de 1851 en Londres, la respuesta a estas grandes obras de ingeniería por parte del público “no iniciado” fue mayoritariamente favorable, como demuestra la valoración de la Sra. Merrifield sobre el pabellón londinense:

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

“parece estar envuelto en una neblina azul, como si estuviera abierto al aire; el tono cálido del techo de lona contrasta con el color celeste de las vigas entre los que se pierde imperceptiblemente, y armonizando con el cielo azul sobre el transepto, produce una apariencia tan placentera, y a la vez tan natural, que es difícil distinguir donde empieza el arte y donde termina la naturaleza.”⁵⁷

Alrededor de esos años, los principales teóricos de la arquitectura como John Ruskin en Inglaterra o Gottfried Semper en Alemania se mostraban mucho más cautos. Semper, por ejemplo, veía con cierta desconfianza la disminución de material constructivo que lleva los edificios hacia la “invisibilidad” y sostenía que un cambio decisivo y duradero hacia una nueva arquitectura era inviable si se basaba únicamente en los nuevos materiales y sistemas constructivos.⁵⁸

El arqueólogo León de Laborde expresaba en 1856 la siguiente opinión:

“Dios nos guarde de una arquitectura de palacios de cristal y jaulas de pollos realizadas exclusivamente en metal. Persuadámonos de que después de un primer entusiasmo loco, la arquitectura en hierro se volverá la excepción y la arquitectura en piedra asociada al metal la regla... la verdadera arquitectura de los arquitecto dominará siempre a la arquitectura de expedientes de los ingenieros y jardineros...”⁵⁹

Al parecer Laborde sintonizaba con el sentir mayoritario entre los profesionales vinculados a las artes, que veían con preocupación la admiración del público por el Crystal Palace (el “jardinero” en cuestión sería Joseph Paxton) y que preferían edificaciones como el Palacio de la Industria parisino, que en cambio había sido recibido con poco entusiasmo.

Viollet-le-Duc por su parte, siendo un convencido partidario del neogótico, se mostraba más abierto al uso del hierro, siempre que se empleara de acuerdo a

⁵⁷ MERRIFIELD, Mrs.: *The Harmony of Colours as exemplified in the Exhibition, The Crystal Palace Exhibition: Illustrated Catalogue*, London, 1851; citado por Harry MALLGRAVE en SEMPER: “The Four Elements...”, p. 26

⁵⁸ GEORGIADIS: Introducción a “Building in France, building in iron, building in ferroconcrete”, p. 8

⁵⁹ LABORDE: “De l’union des arts et de l’industrie”, Imprimerie nationale, Paris, 1856, Vol. 2, p. 366; citado por MATHIEU: Op. Cit, p. 9

sus propias características y no pensado como sustituto de otro material. Sus ideas acabarían inspirando a los arquitectos del *Art Nouveau* hacia la última década del siglo.

Entre los seguidores de Viollet-le-Duc destaca Auguste Choisy, cuyo tema de estudio es la historia de la arquitectura, y especialmente la griega y la gótica. Aunque las nuevas construcciones metálicas no estaban entre sus temas preferidos, su tendencia hacia un racionalismo constructivo lo llevaría a elogiar el proyecto de Victor Baltard para *Les Halles*, donde veía “todo un repertorio de formas que surgen naturalmente del material empleado.”⁶⁰

En paralelo a los teóricos de la arquitectura del siglo XIX, algunos literatos también contribuyeron a transformar la mirada del público. El poeta Charles Baudelaire es seguramente la figura clave de este período por su enorme influencia. Tanto en su obra ensayística como poética, y en especial en “*Le peintre de la moderne*” de 1868, formuló una nueva manera de entender y valorar el mundo moderno. En el eje de su pensamiento estaba la relación entre el ciudadano y la metrópolis, como un fenómeno inédito y en permanente transformación, así como el papel del artista ante esta nueva realidad. Incluso se aventuraría ocasionalmente a poetizar lo industrial.

Otros escritores que contribuyen a la valoración de las nuevas estructuras son Émile Zola, que en 1873, y a través de uno de sus personajes, se refiere a *Les Halles* como el “único monumento original” del siglo XIX y precursor del siglo XX,⁶¹ y Joris-Karl Huysmans que refiriéndose a la *Gare du Nord* y a *Les Halles* entre otros, hace una decidida apología de lo que considera un nuevo arte contemporáneo en el que el hierro industrial reemplaza los materiales en bruto tomados de la naturaleza.⁶²

⁶⁰ CHOISY; citado en BANHAM: “Teoría y diseño en la primera era de la máquina”, p. 45

⁶¹ ZOLA: “Le ventre de Paris”; citado en DESWARTE y LEMOINE: Op. Cit., p. 39

⁶² HUYSMANS; citado en DESWARTE y LEMOINE: Op. Cit., p. 20 y 44

Mientras tanto en Estados Unidos también surgirían defensores de los nuevos sistemas tectónicos. En 1883, con motivo de la inauguración del puente de Brooklyn en New York, el crítico Montgomery Schuyler llegó a sostener que el puente sería visto en el futuro como la construcción más representativa de la época.⁶³

La construcción de la espectacular *Galerie des Machines*, contemporánea a la Torre Eiffel, no hizo más que avivar el debate. Nuevamente las opiniones más favorables provenían del público general o de comentaristas anónimos:

“El Palacio de las Máquinas es con Les Halles Centrales el único espécimen de construcción metálica donde se ha llevado tan lejos la preocupación por la forma: e incluso el Palacio de las Máquinas tiene, según nosotros, superioridad sobre les Halles porque la parte ornamental se obtiene sólo con ayuda del hierro [estructural], sin emplear hierro fundido.”⁶⁴

El arquitecto Louis-Charles Boileau en cambio reaccionó con indignación, lanzando un anatema contra la “chatarra industrial” que según él debía quedar oculta dentro de los muros.⁶⁵ Marie-Laure Crosnier ve en esta diatriba un síntoma del distanciamiento progresivo de los arquitectos con respecto a los procesos constructivos y la ejecución de las obras, ante el que reaccionan "refugiándose" en su estatus de artistas.

En los primeros años del siglo XX algunos teóricos alemanes y austriacos empezaron a declararse abiertamente partidarios de la construcción en hierro. Hermann Muthesius veía en ella las bases para un nuevo estilo arquitectónico y llegó a abolir tácitamente la distinción entre el trabajo de los arquitectos y los ingenieros.⁶⁶ De manera similar Joseph Lux lanzaba una atrevida premisa: “lo

⁶³ SCHUYLER: *The Bridge as a Monument*, *Harper's Weekly*, 26 de mayo de 1883, 27, 326; citado en BILLINGTON: Op. Cit., p. 17

⁶⁴ ANONIMO: *Les Nouvelles Annales de la Construction*, agosto 1889, col. 118, citado por CROSNIER: Op. Cit., p. 112

⁶⁵ BOILEAU: revista *L'Architecture*, c. 1889; citado en CROSNIER: Op. Cit., p. 115

⁶⁶ MUTHESIUS: “Style-architecture and building-art”; citado en GEORGIADIS: Op. Cit., p. 26

que es perfectamente funcional y útil no puede ser feo”,⁶⁷ reivindicando el valor estético de las obras de ingeniería y sugiriendo que en ellas se encontraba el germen de una nueva arquitectura. En esta premisa reside el origen de un concepto que alcanzará su apogeo en las décadas de 1920-30 con el auge de la arquitectura moderna y el funcionalismo, y que será comentado en el capítulo 5.

La valoración crítica de la Torre Eiffel antes de Delaunay

La Torre Eiffel cobró un papel protagónico en el debate sobre la construcción en hierro antes incluso de ser terminada, creando una gran polémica y la polarización de la opinión pública. Además de los famosos manifiestos a favor y en contra mencionados anteriormente, existen una serie de testimonios contemporáneos de gran interés, desde reportajes anónimos hasta opiniones de expertos, pasando por representantes de todos los ámbitos profesionales. Entre estos podemos destacar los perspicaces textos del vizconde Eugène-Melchior de Vogüé, llenos de matices poéticos, de los que presentamos algunos extractos:

“Les vimos excavar aquellos cimientos, con la ayuda de cámaras de aire comprimido, en la arcilla profunda donde los primeros habitantes de Grenelle perseguían renos y uros. Pronto los cuatro pies megalíticos del elefante pesaron sobre el suelo; de sus pezuñas de piedra los ballesteros se alzaron en falso, volcando todas nuestras ideas sobre el equilibrio de un edificio.”⁶⁸

“Viejas torres abandonadas, no se os escucha más. No veis que el mundo ha cambiado de polo y que gira sobre mi eje de hierro? Yo represento la fuerza universal, disciplinada por el cálculo. El pensamiento humano corre a lo largo de mis miembros. Tengo la frente cercada de relámpagos hurtados a los manantiales de la luz. Vosotros erais la ignorancia, yo soy la Ciencia.”⁶⁹

⁶⁷ LUX: “Engineering aesthetics”; citado en DESWARTE y LEMOINE: Op. Cit., p. 19

⁶⁸ VOGÜÉ; citado por LOYRETTE: Op. Cit., p. 124

⁶⁹ VOGÜÉ: “Remarques sur l’exposition du Centenaire”; citado por LOYRETTE: “La Tour Eiffel des artistes”, p. 5. Diálogo imaginario entre la Torre Eiffel y las de Notre-Dame.

“...El hierro, renunciando a luchar contra la piedra, sólo buscó sus medios de expresión en su propia naturaleza, en su fuerza, su ligereza, su elasticidad... La construcción en piedra reclamaba a todos sus elementos una inmovilidad absoluta; el hierro es más vivo, más vigoroso en cierta forma: exige la libertad de sus movimientos íntimos.”⁷⁰

Vogüé, escritor y diplomático de profesión, mostraba una claridad incuestionable para explicar la naturaleza y el sentido estético de la novel estructura de la que parecían carecer en aquel momento la mayoría de arquitectos.

Aunque la escritora Emilia Pardo Bazán, dedica sólo unos párrafos de su extensa crónica de la Exposición Universal a comentar la torre, vale la pena citar su vívido relato:

“La torre Eiffel envía con sobrehumana fuerza rayos de eléctrica luz, y de repente el Sena sale de las tinieblas, se convierte en un raudal de plata verdosa y derretida, y las barcas, sobre su superficie, semejan pájaros que vuelan al ras del agua. La armazón del coloso, que aún no se había visto, se destaca y perfila repentinamente sobre el fondo de deslumbradora claridad: á esa distancia es un encaje finísimo de hierro, más calado que ningún rosetón ojival, de una gracia y una delicadeza aérea. Cuando la luz le pone candente, al parecer, y se le ve inflamarse, un grito de admiración brota de todas las gargantas: es realmente una maravilla la torre. Su densa y dura materia, bañada por la inmaterial hermosura de la luz eléctrica, se espiritualiza, y ese gigante de la industria semeja el ensueño de un poeta, ensueño babilónico y primitivo.”⁷¹

Más breve aún, aunque elocuente, es la frase escrita por el poeta Stéphane Mallarmé en una carta a Henri Cazalis datada de mayo de 1889: “A la Exposición fui a echar un vistazo: me habían pedido un artículo, no encontré más que estas palabras: la Torre Eiffel sobrepasa mis esperanzas.”⁷²

⁷⁰ VOGÜÉ; citado por CROSNIER: Op. Cit., p. 118

⁷¹ PARDO BAZÁN: “Al pie de la Torre Eiffel (crónicas de la exposición)”, p. 104

⁷² MALLARMÉ: “Correspondance 1886-89” recopilada por Henri Mondor y Lloyd James Austin, Gallimard; citado en LANOUX/HAMY: “La Tour Eiffel”

Entre los pintores que fueron testigos de la irrupción de la torre en el paisaje parisino también encontramos interesantes observaciones críticas. Paul Gauguin se refirió a la Exposición de 1889 en los siguientes términos:

“... es el triunfo del hierro, no sólo desde el punto de vista de las máquinas, sino también desde el punto de vista de la arquitectura... ¿Por qué al lado de esas líneas geométricas de carácter novedoso, todo ese viejo stock de ornamentos antiguos modernizados mediante el naturalismo? A los ingenieros-arquitectos pertenece un nuevo arte de decoración, que consta de pernos ornamentales, cuñas de hierro sobrepasando la gran línea, una suerte de encaje gótico en hierro: encontramos un poco de esto en la torre Eiffel.”⁷³

En cuanto a los profesionales de la construcción, los ingenieros como gremio, tomaron partido por su colega, pero los arquitectos no lo tenían tan claro. En su mayoría consideraban el edificio estéticamente ofensivo y como mucho lo aceptan como algo temporal. En el fragor del debate llama la atención el argumento que lanzara Henry Van de Velde a favor de la torre ese mismo año: “Los creadores de la nueva arquitectura son los ingenieros”,⁷⁴ que se anticipa así a una idea que empezará a ser valorada y parcialmente aceptada recién en la década de 1920 con las publicaciones de Le Corbusier y Sigfried Giedion.

En su libro póstumo de 1907, Alfred Gotthold Meyer fue uno de los primeros teóricos de la arquitectura en hierro en abordar directamente el tema de la Torre Eiffel. Meyer rebatía el enunciado de Gottfried Semper según el cual los edificios de hierro y vidrio eran “arquitectura invisible”. Para Meyer existía una sutil pero fundamental diferencia: no eran edificios invisibles sino transparentes. Para argumentar esto se refirió a la torre como el edificio más visible de París.⁷⁵ Reconoció que se trataba de un hito en la historia de la humanidad y que poseía un peculiar encanto, pero debido a los efectos visuales laberínticos

⁷³ GAUGUIN: *Le Moderniste illustré*, julio 1889; citado en LANOUX /HAMY: “La Tour Eiffel”, p. 55

⁷⁴ VAN DE VELDE; citado en ZEVI: “Historia de la Arquitectura Moderna”, p 314

⁷⁵ MEYER: “Iron Buildings”; citado en GEORGIADIS, Op. Cit., p. 35

derivados de la transparencia, se negaba aún a atribuirle un sentido de estilo o un valor estético.

Al disminuir la producción de grandes construcciones de hierro en los inicios del siglo XX, el debate sobre la estética y el valor arquitectónico de estos edificios perdería vigencia, y habría que esperar hasta la década de 1920 cuando Sigfried Giedion y Le Corbusier vuelvan a poner el tema sobre la mesa, ya con un punto de vista claramente transformado, en parte gracias a la revolución óptica operada desde el ámbito de la pintura de Vanguardia.

1.4.- La asimilación de las nuevas edificaciones en el imaginario popular

La difusión popular de imágenes de las construcciones de hierro precedió en muchos casos a las representaciones realizadas por pintores reconocidos y fue determinante para la aceptación de público de estos edificios extraños pero a veces también espectaculares. Para entender este fenómeno es fundamental volver a referirnos al contexto histórico de la segunda mitad del siglo XIX: la reproducción de imágenes está en pleno apogeo y en constante transformación debido a los avances tecnológicos que incluirán primero nuevas modalidades de grabado y luego la invención y expansión de la fotografía. En este proceso de transformación, que tendrá un enorme impacto en la sociedad y el arte, jugará un papel central el periodismo, que otorgará cada vez más peso a las imágenes. Según Juan Antonio Ramírez, que hace un análisis detallado de estos fenómenos, la multiplicación y acumulación de imágenes a partir de 1850 enriquecerá considerablemente la conciencia colectiva.⁷⁶

Se entiende entonces que en el proceso de normalización y aceptación de las nuevas formas de construcción jueguen un papel fundamental los medios de comunicación y las nuevas modalidades de reproducción y difusión de

⁷⁶ RAMIREZ: Op.Cit., p. 105

imágenes. Las estaciones de tren, por ejemplo, esos lugares extraños situados al margen de las costumbres tradicionales y asociadas a las ideas de novedad e invención, serán “domesticadas” por la cultura popular.⁷⁷

Para las publicaciones periódicas del siglo XIX los objetivos tenían poco que ver con el arte y sin embargo se esforzaron por incluir cada vez más imágenes en sus ediciones y por mejorar progresivamente la calidad de las mismas. Esto las llevaría en primera instancia a empujar las técnicas del grabado hacia métodos que permitieran una ejecución cada vez más rápida, manteniendo o incluso mejorando la calidad de la impresión. Ramírez, refiriéndose a los “artistas de la mancha”, los reporteros gráficos de 1850-70 que se dedicaban a hacer bocetos *in situ* que luego se enviaban a los talleres para convertirlos en grabado, decía:

“... hay que pensar seriamente en la influencia de su estilo suelto, espontáneo, ausente de prejuicios, en busca de la instantánea que no podían captar entonces sus colegas fotógrafos.”⁷⁸

Estos reporteros, que por cierto encajaban perfectamente en el ideal de artista moderno planteado en el revolucionario ensayo de Baudelaire, podrían por tanto haber influenciado a los pintores de la época, y en especial a los impresionistas.

La casi instantánea incorporación de la Torre Eiffel al imaginario popular se debe en gran parte a la difusión de grabados, fotografías y dibujos, en muchos casos realizados con fines informativos, publicitarios o humorísticos.

“Los caricaturistas muestran una voluntad de implicación, de actualidad y de multiplicidad (reproducción masiva) que no parecían tener los impresionistas y sus seguidores.”⁷⁹

⁷⁷ VV.AA.: “Le Temps de Gares”, p. 145

⁷⁸ RAMIREZ: Op.Cit., p. 101

⁷⁹ RAMIREZ: Op.Cit., p. 101

La caricatura fue efectivamente otra forma de expresión popular que vivió un gran auge vinculado a la difusión exponencial de la prensa. Nuevamente los medios de reproducción industriales facilitaron la multiplicación de estas imágenes que en muchos casos se volvieron anexos imprescindibles de las publicaciones periódicas. Como se puede imaginar, Gustave Eiffel y su torre de 300 metros fueron desde el primer momento tema predilecto de los dibujantes humorísticos. (Fig. 1.4.1 y 1.4.2) Entre los caricaturistas de la época destacaba Albert Robida, (Fig. 1.4.3 y 1.4.4) cuya obra creativa abarcó también otros ámbitos. Es de especial interés la novela “*Le vingtième siècle. La vie électrique*”, que se publicó en 1890 acompañada de numerosas ilustraciones del mismo autor. Se trataba de un relato futurista influenciado por Jules Verne, en el que Robida imaginaba un futuro posible basado en los inventos contemporáneos y entre las imágenes fantásticas del mundo por venir se veía un gigantesco faro urbano inspirado en la obra de Eiffel. (Fig. 1.4.5) La imaginería vinculada a la torre incluía además un repertorio de folletos informativos de la exposición, afiches conmemorativos, (Fig. 1.4.6) juegos de mesa, (Fig. 1.4.7) modelos para armar (Fig. 1.4.8) y todo tipo de *souvenirs*.

Pero el rol más destacado lo juega sin duda la fotografía, “aliada objetiva de la arquitectura metálica”.⁸⁰ Elvire Perego le atribuye un papel crucial en la transformación de la percepción y valoración de las nuevas construcciones y en particular de la Torre Eiffel, ya que fue el primer edificio de la historia cuyo proceso constructivo quedó minuciosamente registrado en fotografías. (Fig. 1.4.9 y 1.4.10) La primera de estas series fotográficas corresponde a Louis-Emile Durandelle y Albert Chevojon, encargada por el propio Eiffel⁸¹ y en ellas Perego ya ve intentos de transgredir las perspectivas tradicionales en la representación de un edificio. Jesús Anaya, por su parte, considera que la difusión de imágenes del proceso constructivo de la torre influyó de manera crucial en la manera de entender la arquitectura y su ejecución, que en las décadas siguientes se alejará decididamente de los sistemas artesanales.⁸²

⁸⁰ LOYRETTE: “Gustave Eiffel”, p. 171

⁸¹ PEREGO, Elvire; en VV.AA.: “La tour Eiffel des artistes”, p. 53

⁸² ANAYA: Op. Cit, p. 38

Otra modalidad de fotografía que fue ganando popularidad es la de las tarjetas postales. El modelo que subsiste hasta la actualidad se habría inventado en Francia hacia 1870, y alcanzó un primer apogeo justamente con la inauguración de la Torre Eiffel, que se convirtió en el motivo predilecto de estas tarjetas. El éxito de las postales y del monumento estarían íntimamente ligados. Con la única excepción de Henri Rivière, la fotografía renovarían la representación estática del espacio diez años antes de que los pintores tomaran conciencia de que las nuevas construcciones tenían que ser abordadas desde una nueva óptica.⁸³

Entre la culminación de la torre y las primeras décadas del siglo XX se irá afianzando su vinculación con símbolos del progreso tecnológico de ámbitos muy diferentes, entre los que destacarán dirigibles y aviones. Esta asociación promovida por los propios científicos y pioneros de la aviación, que buscaban en la torre un elemento de prestigio e innovación, calaría rápidamente en el imaginario popular. De ello dan testimonio las numerosas postales fotográficas que combinan la presencia de la torre con máquinas voladoras, pero también grabados y caricaturas. (Fig. 1.4.11)

Estas imágenes fundamentales, además de recalcar la modernidad de la nueva arquitectura de hierro, llegarán incluso a servir de inspiración a los artistas. Delaunay en particular fue un coleccionista ferviente,⁸⁴ como lo atestigua una notable cantidad de postales que forman parte de su archivo personal, conservado en el Fonds Delaunay de la Bibliothèque nationale de France (BnF). Destacan entre éstas los paisajes urbanos de París, las vistas aéreas y las fotografías de la Torre Eiffel, frecuentemente acompañada de un avión. (Fig. 1.4.12)

La fotografía inspirada en la Torre Eiffel también tendrá una vertiente más experimental que se empezará a hacer notoria hacia 1900, en imágenes como

⁸³ PEREGO: Op. Cit., p. 54

⁸⁴ MOLINARI: "Robert / Sonia Delaunay", p. 19

las de Gabriel Loppé, (Fig 1.4.13) pero alcanzará su apogeo sólo después de la Primera Guerra con Else Thaleman, (Fig 1.4.14) Germaine Krull, (Fig. 1.4.15) André Kertész, (Fig. 1.4.16) Moholy-Nagy y Man Ray, (Fig 1.4.17) es decir después de las primeras series de *Tours* de Delaunay. Es por tanto perfectamente válido preguntarse si la obra del pintor habrá servido de estímulo a estas indagaciones visuales.

La literatura que también había jugado un papel importante en la aceptación de las construcciones de hierro, lo hará nuevamente en el caso concreto de la torre. Ya mencionamos el rol de cronista que ejercieron algunos escritores con ojos ávidos en los primeros años del monumento, pero a partir de 1910 la que cobrará una fuerza inusitada es la producción poética. Es tan llamativo como revelador que en su mayoría estos escritores formaran parte del entorno de Delaunay y que en algunos casos, como el de Blaise Cendrars, manifestaran que su inspiración provenía directamente la obra del pintor:

*“O sonde céleste!
Pour le Simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème,
Tu es le pinceau qu’il trempe dans la lumière”*⁸⁵

Entre los primeros versos podemos mencionar también *La Tour Parle* de Louis Aragon:

*“Vois nos mains traversées d’alcool et de sang bleu
Laisse-nous respirer tes cheveux de métal”*.⁸⁶

Pocos años después, en su poema *Zone*, Guillaume Apollinaire identificaba la torre como pastora de los puentes: *“Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin”*,⁸⁷ y a estos escritores se pueden añadir otros como Robert

⁸⁵ “¡O sonda celeste!/Para el Simultáneo Delaunay, a quien dedico este poema/Eres el pincel que sumerge en la luz”. CENDRAS: *La Tour 1910*, “Dix-neuf poèmes élastiques”, citado por LANOUX /HAMY: “La Tour Eiffel”, p. 87-90

⁸⁶ “Mira nuestras manos atravesadas de alcohol y de sangre azul / Déjanos respirar tus cabellos de metal”. ARAGON: *La Tour Parle*, 1910, publicado recién en “Les tours Eiffel de Robert Delaunay”, 1974; citado por LANOUX /HAMY: “La Tour Eiffel”, p. 104

⁸⁷ APOLLINAIRE: *Zone*, 1913; en “Alcools”.

Desnos, Vicente Huidobro y Paul Eluard. La perspectiva de editar hacia 1922 un libro recopilatorio de estos textos ilustrados con reproducciones de las *Tours*, conllevó la creación de más poemas. El proyecto iría incorporando versos adicionales como los de Tristan Tzara o André Breton, pero sólo vería la luz en 1974 gracias a la perseverancia de Sonia Delaunay.

Finalmente, tampoco debemos olvidar la relación que estableció la torre en varios niveles con el teatro y el cine. Durante los años precedentes a la Primera Guerra, existieron hasta tres escenarios en la primera plataforma de la torre donde se representaban operetas y piezas teatrales breves.⁸⁸ Jean Cocteau optaría por ambientar la obra "*Les Mariés de la Tour Eiffel*" de 1921 en el monumento, al que por boca de uno de los narradores bautizó como "*Notre-Dame de la rive gauche*".⁸⁹ (Fig 1.4.18)

La relación de la torre con el cine se remonta a los orígenes de este invento ya que fueron nada menos que los hermanos Lumière los primeros en realizar una película sobre la torre, que como era habitual en ellos, sería de carácter documental. Algo similar hará Georges Méliès con motivo de la Exposición de 1900. "*La Course à la perruque*" realizada en 1906 por Georges Hatot, tiene el honor de ser la primera película de ficción en la que aparece la torre de manera destacada. Se trataba de un cortometraje humorístico en el que la persecución de una peluca atada a unos globos culminaba en el gran monumento. En "*Paris qui dort*" de 1925, (Fig. 1.4.19) el cineasta René Clair le daría a la torre el protagonismo total, filmando la mayor parte de la acción en las alturas del monumento, explotando el potencial visual de las múltiples y novedosas perspectivas y encuadres que permitía la singular estructura. Algo similar haría el cineasta Abel Gance en "*La Fin du Monde*" de 1930.

Un caso curioso de cómo la torre podía cobrar roles inesperados es la película "*The Man on the Eiffel Tower*", dirigida por Burgess Meredith en 1949, (Fig.

⁸⁸ BRAIBANT: "Histoire de la Tour Eiffel", p. 195-196

⁸⁹ COCTEAU: "Les Mariés de la Tour Eiffel"; citado en LANOUX /HAMY: "La Tour Eiffel", p 159-161

1.4.20) aunque se trata de una obra muy tardía en relación al marco cronológico de esta tesis. Tanto en los créditos como en el afiche publicitario se cita a “La ciudad de París” como una de las protagonistas, algo bastante inusual, y considerando el argumento y sobre todo el título de la película, se podría perfectamente haber señalado a la torre como la estrella.

Todos estos ejemplos son a la vez instrumentales y testimoniales de la manera como el público empieza a asimilar la presencia de las estructuras metálicas y en especial de la Torre Eiffel, que se incorpora como parte de la realidad cotidiana de París incluso antes de estar concluida.

1.5.- Las grandes construcciones del siglo XIX vistas por los pintores

Primeras representaciones

Como sabemos ya, a lo largo del siglo XIX la difusión masiva de imágenes hizo que las representaciones de las grandes obras de ingeniería y arquitectura de la época fueran habituales en determinados formatos, especialmente en el grabado y la fotografía. Sin embargo el objetivo de estas imágenes, más que artístico, era en la mayoría de casos informativo o publicitario y tal vez por esto mismo, las apariciones de estos edificios en la pintura fueron, hasta la década del 70, más bien escasas. Una obra precursora del género sería "*Cast Iron Bridge near Coalbrookdale*" (1780) de William Williams, (Fig. 1.5.1) curiosamente una obra hecha por encargo como parte de un programa de propaganda para difundir el primer puente en arco de hierro fundido construido en Gran Bretaña. Siendo ese el objetivo, se puede suponer que de haberse construido el puente en el siglo XIX se habría recurrido a la fotografía (inventada décadas después) o a alguna modalidad de grabado para esta representación, antes que a la pintura al óleo. Salvo por la presencia del

puede, el cuadro se enmarca perfectamente en la tradición del paisajismo romántico inglés del siglo XVIII.

Entrando ya en el ámbito cronológico propio de esta tesis, veremos que la sensación causada por el Crystal Palace lo hará merecedor de numerosas representaciones en diferentes formatos. Y aunque en su mayoría son también de carácter divulgativo, se puede mencionar por ejemplo la acuarela de Thomas Abel Prior "La reina Victoria inaugurando la Exposición Universal de 1851, en el Crystal Palace de Londres" (Fig. 1.5.2) como un paso más en la constitución de un vínculo entre la pintura y la nueva arquitectura.

Pocos años después la reina Victoria vuelve a ser casualmente la excusa para una de las primeras representaciones de una estación de tren. "*L'arrivée de la reine Victoria et du prince Albert à la gare de l'Est le 18 août 1855*" (Fig. 1.5.3.) es un óleo anónimo cuyo interés es principalmente testimonial, y muestra el exterior de la Gare de l'Est de París, tal vez el aspecto menos interesante del edificio, aunque la gran ventana semicircular anuncie el espacio de la nave.

Entre estas primeras pinturas de estaciones de tren podemos mencionar "*The Railway Station*", óleo de 1862 del británico William Frith (Fig. 1.5.4). Se trata de una obra de estilo académico pero de gran valor documental, innovadora al menos en cuanto a la temática, y que permite ver con cierta precisión la arquitectura del interior de la estación de Paddington en Londres, aunque ésta se limita a hacer de marco que encuadra a los personajes protagonistas.

Volviendo a los pabellones de exposición, otro ejemplo destacado de ese mismo período es "*Vue de l'Exposition Universelle*" pintado por Manet en 1867. (Fig. 1.5.5) Los protagonistas de este lienzo son los personajes que visitan o trabajan en la exposición. Los vemos en un parque elevado que ocupa la mitad inferior del cuadro, mientras que en la superior vislumbramos en segundo plano los pabellones y en especial el Palacio de la Exposición, y más allá el resto de

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

la urbe. El estilo empleado es un claro anuncio del impresionismo que repercute en una representación bastante esquemática de las estructuras arquitectónicas.

Una cierta tendencia entre los pintores franceses a representar las nuevas construcciones de hierro en un segundo o tercer plano, incluso cuando el título les atribuía un rol protagónico, queda ejemplificada en "*Pont de Grenelle*" de 1875, (Fig. 1.5.6) obra de Paul Gauguin que en aquel momento se hallaba aún en su fase impresionista. El puente en cuestión, reconstruido el año anterior, constaba de un vistoso sistema de arcos de hierro,⁹⁰ pero por su situación en el cuadro los detalles de su estructura resultan casi imperceptibles.

Más explícita y atrevida resulta la composición de Gustave Caillebotte en sus representaciones de "*Le Pont de l'Europe*" de 1876-77. En una versión el puente acentúa el punto de fuga de la perspectiva (Fig. 1.5.7) y en la otra, una vista parcial y más frontal transforma el puente en una suerte de ventana (Fig. 1.5.8). En ambas pinturas la moderna estructura metálica comparte el protagonismo con los transeúntes que miran a través de las cerchas, y en una de ellas incluso alcanzamos a ver al fondo la estación de Saint-Lazare, a la que Monet dedicará una serie de enorme trascendencia.

Monet en el umbral de la Gare Saint-Lazare

El primer pintor en representar sistemáticamente las construcciones de hierro con un estilo más avanzado, y que empieza finalmente a manifestar las transformaciones derivadas de la industrialización es Claude Monet. Los rasgos modernos de la sociedad francesa del XIX están presentes en su obra desde sus inicios, sin embargo tienden a percibirse como indicios o como elementos lejanos, casi como un juego de pistas. Neblinas artificiales en Le Havre o Londres, barcos a vapor en el horizonte, o trenes vistos a la distancia. Una

⁹⁰ El Pont de Grenelle fue nuevamente sustituido entre 1966 y 1968 por la estructura actual.

pintura como “*Le pont du chemin de fer à Argenteuil*” de 1874 (Fig. 1.5.9),⁹¹ a pesar de lo obvio de su título muestra el puente de forma sesgada, parcialmente tapado por arbustos, con el tren apenas asomando sobre la estructura. De no ser por el título un espectador de comienzos del siglo XXI se fijaría antes en el río y el pequeño velero. Probablemente en su época esta ambigüedad que vemos hoy no era tan evidente, pero de todas maneras llama la atención el rol de la naturaleza en una obra de temática “industrial”. Hasta en “Vapor, lluvia y velocidad” de Turner (1844), obra en la que probablemente se inspira la de Monet,⁹² la locomotora tiene más presencia, incluso envuelta en una de aquellas turbias atmósferas tan características del pintor inglés (Fig. 1.5.10). Excepcional por su representación franca y frontal es “*Le pont d'Argenteuil*” (Fig. 1.5.11) conservado en la Pinacoteca de Munich, también de 1874. Un lienzo de pinceladas especialmente enérgicas que da la sensación de haberse ejecutado enteramente al aire libre y de forma veloz, y aun así nos deleita con un exquisito nivel de detalle en la representación de la estructura metálica, inusual en la obra del artista.

Tal vez las únicas obras en que Monet da protagonismo total a la modernidad industrial son los doce óleos que conforman su serie sobre la Gare Saint-Lazare, pintados en 1877 (Fig. 1.5.12). De hecho Mark Rosenthal, trazando paralelos con Delaunay, se refiere a estas obras como la única serie de Monet “urbana y contemporánea”, aunque no le asigna ninguna relevancia como precursora de las series de la *Tour Eiffel*.⁹³

El interés de Monet por la estación de trenes se origina probablemente en una breve estancia en un hotel ubicado frente a ésta, donde se alojó al regresar de su exilio londinense en 1871.⁹⁴ Además, ese mismo año se instaló con su familia en Argenteuil, por lo que se volvió un usuario habitual de la estación, que era la vía de conexión entre Paris y su nueva residencia. Otros han querido

⁹¹ Nos referimos a la versión conservada en el Philadelphia Museum of Art.

⁹² RACHMAN: “Monet”, p. 117

⁹³ DRUTT / ROSENTHAL: “Visions of Paris: Robert Delaunay's Series”, p. 11

⁹⁴ WILSON-BAREAU: “Manet, Monet, and the Gare Saint-Lazare”, p. 103

ver en la elección del tema un homenaje al cuadro "*Le chemin de fer*" (1873) de Édouard Manet (Fig. 1.5.13), e incluso un crítico de la época hacía referencia a la cercanía del estudio de Manet a la estación: "Casi todos los impresionistas han pasado por el estudio del Sr. Manet, y aún tienen el humo de la estación Saint-Lazare en sus ojos" ⁹⁵ Si recordamos que por aquél entonces París contaba ya con al menos seis estaciones de tren, lo que parece claro es que la elección de ésta en particular tuvo poco que ver con criterios arquitectónicos.

Tanto las obras de Monet como la de Manet encajan con la hipótesis de Rocío Robles referida a la creciente afición de los impresionistas por las masas de humo que jugaría un papel clave en el movimiento pues "trastocó la propia naturaleza de la pintura". ⁹⁶ Robles también recuerda que Sigfried Giedion hizo notar que en la pintura de Turner las locomotoras provocaban la desmaterialización del paisaje, insinuando seguramente un paralelo con la tendencia a la difuminación de los límites de las nuevas construcciones y en particular de las que albergaban a los trenes.

Para llevar a cabo su proyecto Monet empezó a gestionar el permiso para realizar sus pinturas en el interior de la estación a inicios de 1877. En ese entonces seguía viviendo en Argenteuil, y necesitó alquilar un pequeño espacio en París, cerca de la estación, para almacenar su material y realizar el trabajo en estudio complementario al trabajo *in situ*. Wildenstein observa que Monet realizó una cantidad inusual de bocetos para estos cuadros, posiblemente debido a las dificultades que implicaba el trabajo en la propia estación por causa del público y de los propios trenes. ⁹⁷

Sólo cuatro de las vistas corresponden a las grandes naves que cubren los andenes y la llegada de las vías férreas (Fig. 1.5.14), mientras que las demás retratan hangares, depósitos o cruces de vías (Fig. 1.5.15), áreas que se podían considerar como periféricas y que además para el gran público

⁹⁵ Firmado como L.G.: *La Presse*, 6 de abril de 1877; citado por WILSON-BAREAU: Op. Cit., p. 188

⁹⁶ ROBLES: "Pintura de humo: trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno". p. 12

⁹⁷ WILDENSTEIN: "Monet ou le triomphe de l'impressionisme: Catalogue Raisonné", Vol 1, p. 125

resultaban una suerte de *terra incognita*.⁹⁸ En tres de éstas últimas se puede apreciar con claridad el Pont de l'Europe desde diferentes ángulos (Fig. 1.5.16), una estructura igualmente representativa de las grandes obras de ingeniería del siglo XIX. Además de la diversidad de escenas, la serie presenta variedad estilística, como señala Wilson-Bareau, refiriéndose a tratamientos que oscilan entre el boceto enérgico y obras bastante más delicadas y elaboradas en su acabado.⁹⁹ El principal rasgo que comparten estos cuadros es la presencia notoria de los trenes y en todos sin excepción son protagonistas las grandes humaredas de las locomotoras, lo que confirmaría el nexo con la obra de Turner.

Siete de estos lienzos fueron presentados en la 3ª Exposición Impresionista, que se inauguró en abril de 1877, siendo al parecer uno de ellos el que daba la bienvenida al público al ingreso de la muestra. Los documentos de la época atestiguan del impacto inmediato y contundente que tuvieron en el público y la crítica.¹⁰⁰ Émile Zola por ejemplo se refirió a ellas como: "...magníficas vistas de estaciones de tren. Puedes oír el estruendo de los trenes al entrar, ver el humo acumulándose bajo los enormes techos." para luego concluir: "Es allí donde está la pintura hoy... Nuestros artistas tienen que encontrar la poesía en las estaciones de tren, así como sus padres encontraron poesía en los bosques y ríos."¹⁰¹ La sugerencia de un cuadro sonoro nos remite nuevamente a Baudelaire que exploraba los diferentes sentidos en su poesía, y se refirió en ocasiones al ruido del tráfico como elemento característico de la metrópolis:

*"Ils rampant, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus..." (Les petites vieilles)*

o *"la rue assourdissante autour de moi hurlait" (À une passante)*¹⁰²

⁹⁸ VV.AA.: "Le Temps de Gares", p. 99

⁹⁹ WILSON-BAREAU: Op. Cit., p. 127

¹⁰⁰ WILDENSTEIN cita diversos artículos: Op. Cit., Vol. 1, p. 129

¹⁰¹ ZOLA: *Le Sémaphore de Marseille*, 19 de abril de 1877; citado por WILSON-BAREAU: Op. Cit., p. 105-106

¹⁰² BAUDELAIRE: "Les fleurs du mal"; ambos poemas citados por PRENDERGAST: Op. Cit., p. 127

John Rewald, uno de los historiadores canónicos del impresionismo, sostenía que en estas pinturas el enfoque de Monet estaba “desprovisto de toda preocupación social”, ya que “...veía en esa estación de ferrocarril un pretexto más que un objetivo en sí; descubría, investigaba todos los aspectos pictóricos del maquinismo, pero no hacía ningún comentario sobre su fealdad, su utilidad o su belleza, ni sobre sus relaciones con el hombre”.¹⁰³ La interpretación de Rewald es habitualmente aceptada, a veces con matices, pero al menos en este punto no suscribimos su opinión, pues justamente la reducción de las personas a pequeños elementos accesorios o incluso la sensación de que un entorno creado por el hombre lo termina por absorber se puede ya considerar como un comentario sobre la relación entre el humano y la máquina. En cuanto a la fealdad o la belleza, está claro que Monet tiene una visión lírica, si no de la estación, al menos sí, como sostiene Prendergast, de la locomotora.¹⁰⁴

Estas pinturas resultarán determinantes en el devenir del impresionismo y la pintura posterior, pero también podrían jugar un papel en la manera de entender y representar la arquitectura en las décadas siguientes. Como antecedente directo es importante volver al mencionado "*Le chemin de fer*" pero sobre todo para explicar la diferencia sustancial de enfoque. Manet, a pesar del título de su obra, parece optar por lo que Antonio Pizza, refiriéndose a otros cuadros del mismo autor ha llamado "una política de la *ausencia*"¹⁰⁵ y que en términos cinematográficos podríamos identificar con el "fuera de campo": tanto los trenes, como los rieles y sobre todo la estación, que deberíamos ver tras la reja, están ocultos por las humaredas provenientes de las locomotoras. Las similitudes pues se limitan al emplazamiento y a la presencia del humo, y si la aproximación de Manet al tema es de una sutil elegancia, queda claro que la nueva arquitectura está totalmente al margen de su interés, mientras que las personas destacan en el primer plano. Es casi lo contrario de lo que veremos en los lienzos de Monet: personas reducidas a espectadores testimoniales, al anonimato del *flâneur* o incluso a la

¹⁰³ REWALD: "Historia del Impresionismo", vol. 2, p. 36

¹⁰⁴ PRENDERGAST: Op. Cit., p. 193

¹⁰⁵ PIZZA: "Londres - París. Teoría, Arte y Arquitectura en la Ciudad Moderna. 1841-1909", p. 62 y p. 65

desaparición, mientras que los trenes y la construcción son claramente perceptibles; la humareda no los oculta sino que convive y se fusiona con ellos. Además sería importante destacar que Monet también aplica a su manera el “fuera de campo”, pero lo que deja al margen de la representación son las partes de la estación construidas en estilo académico, es decir todo el pabellón de acceso con muros de piedra que incluye las fachadas y los vestíbulos. Esto de por sí ya implica una clara toma de partido en su apropiación del edificio.

Quisiera ahora plantear algunas observaciones sobre la idea de serialización en la pintura de Monet que creo fundamentales para la comprensión de las pinturas de Saint-Lazare, así como para las que décadas después realizará Delaunay sobre la Torre Eiffel. A lo largo de su carrera Monet trabajó en series de manera recurrente, siendo su principal aspiración, como buen impresionista, resaltar las variaciones lumínicas a las que estaban sometidos los objetos en diferentes momentos del día y bajo diferentes circunstancias atmosféricas. Para lograrlo, en la mayoría de estos proyectos trabajó reiteradamente con puntos de vista similares o incluso idénticos. Este método repetitivo, que no se consolida en su obra hasta la década de 1890, a partir de los “Almires”, estaría estrechamente relacionado con la proliferación de las imágenes en el mundo moderno y según J. A. Ramírez también con un nuevo "modelo de imagen perfecta", ya que al trasladarse el canon de representación realista de la pintura a la fotografía, la multiplicidad se convertiría en un requisito esencial para que una imagen se vuelva paradigmática. El cambio de arquetipo también tiene que ver con el incremento exponencial de la acumulación de imágenes a partir de mediados del XIX, no sólo porque se crean cada vez más, sino porque las del pasado se empiezan a conservar de manera cada vez más sistemática.¹⁰⁶ Pero además de esto existe otro nivel de interacción entre la pintura, los trenes y la fotografía. Estos dos inventos contribuyen a que el público se vea afectado por la masividad y la velocidad con que se producen y se perciben las imágenes y cambie su actitud hacia la pintura:

¹⁰⁶ RAMIREZ: “Medios de masas e historia del arte”, p. 105

“... su aproximación al <cuadro> no podía menos que ser apresurado y carente del <respeto> con que esos mismos sectores [las clases medias] habrían visto siglos antes obras semejantes.”¹⁰⁷

Sin duda esto se traslada a una relación más casual y cercana del público hacia la obra de arte, reforzada en este caso por la familiaridad temática, y explicaría en buena parte el éxito comercial de la serie de Saint-Lazare.

Sabiendo que la serie de Saint-Lazare precede en 13 años la sistematización del método repetitivo en la obra de Monet, resulta llamativo que para este conjunto de obras el artista prácticamente no repita los puntos de vista. Si bien algunos de los cuadros tienen cierta similitud, otros corresponden a ángulos complementarios y hasta opuestos. Pero esta multiplicidad de puntos de vista no parece responder a la intención de darnos una imagen completa del edificio, sino que apuntaría a transmitirnos las peculiaridades de estos espacios heterogéneos y su moderna complejidad. Los lugares representados son las zonas de andenes y rieles, y en los emplazamientos específicos escogidos se intuye una inclinación del artista a situarse en los límites entre el interior y el exterior. (Fig. 1.5.17)

Resulta fascinante constatar que la observación de Monet le lleva a examinar algunas características arquitectónicas latentes en la estación, pero que en el ámbito de la teoría sólo se plantearán de manera explícita décadas después, en los textos de Sigfried Giedion:

“Porque el significado estético... yace en la unión perceptible y en la penetración del espacio exterior, resultando en una ausencia de límites y un movimiento completamente nuevos, en sintonía con la rotación de las máquinas que la llenaban”

¹⁰⁸

¹⁰⁷ RAMIREZ: Op. Cit., p. 106

¹⁰⁸ GIEDION: Op. Cit., p. 137-139

Giedion se refiere a los espacios con límites difusos, fruto de una nueva relación interior-exterior, pero también a una especie de simbiosis que se produciría entre las máquinas y las estructuras que las albergan, y que en la obra de Monet se pondría de manifiesto a través de las humaredas que fusionan los elementos en una amalgama indivisible.

Otro rasgo distintivo de las construcciones de hierro que será puesto en evidencia por Giedion es el carácter transitorio, asociado a su funcionalidad.¹⁰⁹ A diferencia de un pabellón de exposiciones, una estación de tren puede dar la impresión de ser una construcción más permanente. Pero además de la sensación de dinamismo que la actividad ferroviaria podía impregnar en uno de estos edificios, la constante transformación de los requerimientos funcionales haría necesarias reformas y reconstrucciones cíclicas. La estación de Saint-Lazare por ejemplo, que se inauguró en 1837, fue reconstruida en 1841 y en 1853, y luego transformada y ampliada de manera dramática en 1867 (Fig. 1.5.18) y nuevamente entre 1885 y 1889, cuando se construyen los pabellones de acceso en forma de “U” conservados hasta la actualidad. Monet que fue testigo de al menos dos de estas reformas antes de realizar su serie de pinturas, asumía seguramente, al menos de forma intuitiva, el carácter transitorio de Saint-Lazare. Quizás este fuera también un factor que le llevaría premonitoriamente a pasar por alto unas fachadas que serían demolidas sólo una década después.

La heterogeneidad de puntos de vista adoptados por Monet también podría explicarse en función de este carácter cambiante de la estación. Cuando se embarque en las series de la Catedral de Rouen o del Parlamento de Londres el punto de vista será casi inmutable. De esta toma de partido podríamos deducir que un edificio “clásico” se puede aprehender desde una perspectiva estática, mientras que una estación de tren requeriría de una mirada dinámica y múltiple.

¹⁰⁹ GIEDION: Op. Cit., p. 111

Finalmente, la sensación ambivalente de las pinturas de la Gare Saint-Lazare, en las que el observador no está del todo dentro ni fuera, no es en absoluto una casualidad. Monet se sitúa deliberadamente en un umbral físico, pero también artístico y conceptual. Está en un lugar de paso, ni dentro ni fuera, pero como diría Walter Benjamin refiriéndose al *flâneur* de Baudelaire, está también "...en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa...".¹¹⁰ Y está además en el umbral por el que se accede a la pintura moderna, aunque él mismo no lo acabe de cruzar, y del que parte una senda que lleva del pensamiento baudelero a la teoría arquitectónica de las primeras décadas del siglo XX y que será transitada por Robert Delaunay.

Del Impresionismo a las Vanguardias

A pesar del éxito crítico y comercial de las pinturas de Saint-Lazare, el tema de las estaciones de tren no acabó de consolidarse y en las décadas siguientes encontramos escasos ejemplos, entre los que se halla un dibujo de Van Gogh de la estación de Den Haag, vista del exterior pero mostrando claramente las naves de hierro y cristal, (Fig. 1.5.19) y ya entrado el siglo XX, los óleos del americano Colin Campbell Cooper, que evidencian un fuerte influjo de la serie de Saint-Lazare. (Fig. 1.5.20) El neoimpresionista y precursor del maquinismo militante Maximilien Luce, no incorporaría las estaciones a su repertorio hasta 1917 (Fig. 1.5.21) en un lienzo que además carece ya de la fuerza que poseían sus obras del siglo XIX.

Los puentes de hierro de Monet en cambio, sí inspiraron a un gran número de obras, empezando por las del propio Caillebotte, del que se mencionaron algunos ejemplos antes y que volverá al tema en 1885 con "*Pont d'Argenteuil*", (Fig. 1.5.22) donde representa el mismo puente que su compañero impresionista, recortando aún más la vista y detallando aún más si cabe los elementos constructivos.

¹¹⁰ BENJAMIN: *Schriften* (Poesía y capitalismo); citado por PIZZA: "Baudelaire, la ciudad, el arte", p. 28-29

Un caso a medio camino entre ambos temas sería el de Norbert Goëneutte que nos muestra el Pont de l'Europe en tres obras pintadas entre 1887 y 1888 (Fig. 1.5.23), en las que un novedoso punto de vista notoriamente elevado permite vislumbrar también la estación de Saint-Lazare entre las humaredas, en clara referencia a la serie de Monet. El estilo empleado sigue siendo esencialmente impresionista aunque algo más sintético.

En 1887 Émile Bernard y Vincent van Gogh realizaron sendas vistas de los puentes metálicos de Asnières (Fig. 1.5.24 y 1.5.25) que simbolizan dos tendencias dentro del post-impresionismo. Ambos artistas eran amigos y en aquel momento residían en esa localidad cercana a Paris. Los lienzos guardan enorme similitud en el encuadre y ambos están evidentemente inspirados en “*Le pont du chemin de fer à Argenteuil*” de Monet, del que toman un ángulo de perspectiva similar y coinciden en capturar el momento en que el tren cruza sobre el puente más cercano. También se preocuparon por aprovechar el potencial de los reflejos sobre el agua y por insertar algún observador anónimo, pero sólo Van Gogh incluyó embarcaciones navegando el río. Son evidentes también sin embargo las diferencias estilísticas: Bernard se aleja del efecto de profundidad aplanando la imagen y aplicando un *cloisonné*, lo que evidencia su afinidad con Gauguin. Su intención sintética está ejemplificada en el propio tren, que parece una pieza de cartón recortada y pegada sobre el lienzo. Van Gogh por su parte aporta su característico estilo de colores encendidos y de pinceladas sueltas y alargadas, las mismas que juegan un papel destacado en la representación de un segundo puente, en el que los trazos de pintura se corresponden de manera esquemática pero convincente con los detalles constructivos de los arcos metálicos.

Francis Picabia se basa nuevamente en Monet al realizar “*Le Pont du Chemin de Fer a Moret*” en 1905. (Fig. 1.5.26) Un tren cruza por un puente metálico, esta vez con arcos, sobre un río rodeado de vegetación, destacando como elemento de especial interés el detalle de la estructura. En aquellos años de

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

juventud Picabia aún no se ha embarcado en las propuestas radicales que le darían renombre, y se aleja poco del modelo impresionista, salvo en cierta tendencia hacia el divisionismo, que se antoja tímida en comparación con el estilo adoptado por Van Gogh casi 20 años antes. Sí que resulta interesante nuevamente el detalle con que se plasman las cerchas y los arcos que insinúan cierta transparencia.

Algo similar sucede con "*Le Pont aux Anglais, soleil couchant*", (Fig. 1.5.27) pintado ese mismo año por Robert Pinchon. Pocas novedades con respecto al punto de vista y uso de la perspectiva, pero sí algunos pasos hacia un empleo más libre de la pincelada y del color. La obra, que se sitúa claramente en el ámbito del post-impresionismo, constituye otro ejemplo de la tendencia hacia la disolución en la atmósfera de los componentes de las estructuras metálicas que aquí aún se vislumbran con claridad. Esta tendencia se remonta hasta Turner, pero tiene un precedente más inmediato en la "*Tour Eiffel*" de Seurat.

De entre los puentes de París, parece haber sido especialmente caro a los artistas el Pont des Arts. La preferencia es comprensible, más allá del nombre, pues se trata del primer puente metálico de la ciudad, inaugurado en 1804, y su estructura daba una sensación de ligereza y transparencia especialmente atractivas. Renoir ya lo había pintado en 1868, con el esquema mencionado antes de presentar en segundo plano un elemento que daba título al lienzo. (Fig. 1.5.28) Las obras más interesantes inspiradas en el puente sin embargo son las realizadas en los primeros años del siglo XX. En 1903 Kees van Dongen le dedica una obra notablemente avanzada (Fig. 1.5.29), en la que empieza claramente a abandonar la perspectiva clásica, a la vez que libera su paleta y otorga al puente un protagonismo real, explotando sus efectos de transparencia para crear un entramado de piezas superpuestas. El puente de van Dongen aún guarda semejanzas con la torre neoimpresionista de Seurat, pero tiene un mayor grado de concreción.

Notable es también la interpretación de un joven Edward Hopper que, de visita en París en 1907, captura tan sólo un fragmento del puente aplicando un encuadre que recuerda mucho a la fotografía. (Fig. 1.5.30) El estilo que emplea anuncia su singular relación con el color, pero sobre todo con la luz y sus contrastes. El trazo en cambio es bastante más libre que en sus obras de madurez y resulta especialmente enérgico en la representación del puente. A diferencia del “*Queensborough Bridge*” de 1913, que casi parece cubierto por cortinas, (Fig. 1.5.31) el Pont des Arts luce a la vez sólido, nítido y etéreo.

En lo que respecta a otras categorías de edificios, tal vez el que más aparece en la pintura de las últimas décadas del siglo XIX es el mercado de Les Halles, eso sí, siempre visto desde el exterior, en cuadros de discreto nivel que dan protagonismo a la actividad comercial que se desarrolla alrededor de los pabellones. Representativa de los ejemplos mencionados puede ser “*Les Halles*”, realizada en 1879 por Jean Béraud (Fig. 1.5.32), un pintor costumbrista popular en su época, y de estilo más bien académico.

También es interesante observar la representación en pintura de edificios destinados a la producción industrial, aunque es importante recordar que algunas fábricas existían ya desde fines del siglo XVIII. Además las construidas a mediados del XIX no necesariamente recurrían a las grandes estructuras de hierro, y cuando lo hacían éstas no siempre se reflejaban en los exteriores.

Entre los primeros ejemplos encontramos obras de Camille Pissarro como “*Usine à Pontoise*” de 1873 (Fig. 1.5.33), pero el tema gana protagonismo a partir de 1897 con la obra de Luce, con ejemplos tan destacados como “*Usine près de Charleroi*” (Fig. 1.5.34) y reaparecerá esporádicamente durante la década siguiente. “*Fábrica en Tortosa*” de 1909 (Fig. 1.5.35), realizada por Picasso en los inicios del cubismo es un ejemplo tan inusual como valioso de representación de arquitectura industrial con este nuevo lenguaje, algo que guarda importantes puntos en común con el arte de Delaunay de aquellos

años. Aunque revolucionaria en su empleo de la perspectiva y la descomposición de los volúmenes, nada en esta obra de Picasso evidencia sin embargo la presencia de estructuras metálicas o el uso de sistemas constructivos novedosos.

Las estaciones de tren por otro lado recuperarán protagonismo en la década de 1910 con la irrupción de los movimientos de Vanguardia. El Futurismo con su maquinismo militante y beligerante, se interesará de manera predilecta por los temas más emblemáticos de la modernidad, como lo atestiguan “Estados de ánimo” de Umberto Boccioni (Fig. 1.5.36) y “La estación de Milano” de Carlo Carrà. (Fig. 1.5.37) Pero encontraremos igualmente ejemplos en las tendencias más diversas como la Escuela Metafísica, con la onírica evocación de la estación de Montparnasse pintada en 1914 por Giorgio de Chirico. (Fig. 1.5.38) En cualquier caso con estos últimos ejemplos ya no estaríamos hablando de antecedentes, sino más bien de desarrollos paralelos a la obra de Delaunay.

La representación de los andamios como arquitectura efímera

Las similitudes entre las construcciones de hierro y los andamios hacen que la percepción y representación de éstos también merezca ser comentada. Hacia mediados del siglo XIX empiezan a aparecer referencias a un sentido estético de los andamiajes, principalmente en el ámbito literario y, como no, de la mano de Charles Baudelaire.

Para el poeta, una de las características por antonomasia de la vida moderna era el instante, como algo efímero y transitorio, y la arquitectura, como algo permanente e inmutable, entraba a priori en conflicto con estos valores. Sin embargo desde 1851, con el éxito del Crystal Palace, los pabellones para Exposiciones Universales empezaron a cobrar protagonismo y gracias a su carácter temporal se convertirían en construcciones especialmente representativas de la era industrial. Los andamios por su parte eran

construcciones intrínsecamente efímeras, y si tomamos en cuenta que además guardaban similitudes formales con las nuevas construcciones en hierro y cristal, es comprensible que se produjera una asociación espontánea entre ambas. En la segunda mitad del siglo XIX los edificios terminados se asemejaban más que nunca en la historia a los andamiajes propios del proceso constructivo. Además, un pabellón de estructura metálica, por su aspecto de entramado esquelético o hasta inconcluso, podía dar una sensación de construcción temporal sin serlo *sensu stricto*.

Baudelaire se aventuraba ya en 1857 a poetizar sobre estas armazones:

*“Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”*¹¹¹

Aunque el fragmento destila ambigüedad, se puede interpretar como un primer intento de encontrar valores estéticos en los andamios, al igual que encontraba la belleza en otros elementos novedosos propios de la metrópolis. En cualquier caso las dudas que pueda dejar el poema se despejan en el texto dedicado al *Salon* de 1859:

“Pocas veces he visto representada con mayor poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa. La majestuosidad de la piedra acumulada, los campanarios que apuntan al cielo, los obeliscos de la industria que vomitan al firmamento sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios de los monumentos en restauración, que aplican sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura de calado de tan paradójica belleza, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y rencor, la profundidad de las perspectivas engrandecida por el pensamiento de todos los dramas que allí habitan, ninguno de los elementos complejos que componen el doloroso y glorioso decorado de la civilización era olvidado.”¹¹²

¹¹¹ “¡Cambia París! ¡Mas en nada mi melancolía / se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios / bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico / y mis queridos recuerdos pesan más que rocas.”
BAUDELAIRE: *Le Cygne*, en “Les Fleurs du Mal”; citado por PIZZA, Op.Cit., p.185

¹¹² BAUDELAIRE: *Salon de 1859*; citado por PIZZA: “Baudelaire, la ciudad, el arte”, p.53-55

Aunque se trata de un texto ensayístico, este extraordinario pasaje no sólo es un ejemplo de una poética de la era industrial, sino que es seguramente uno de los primeros escritos en que se realza explícitamente la belleza de los andamios, reconociendo su carácter ambivalente, y destacando sus cualidades arquitectónicas.

Algunos años después, los pintores también empezarán a sentirse atraídos por estas estructuras efímeras. Pierre Vaisse hace notar que este interés residía en parte en la intensa actividad que las rodeaba:

“... de las construcciones nuevas, lo que retienen los pintores con más frecuencia no es el resultado, es la fiebre, los andamiajes, la multitud de albañiles, de excavadores, toda la actividad de una obra que bien podría ser la del metro, una de las grandes realizaciones de entonces...”¹¹³

Uno de los primeros ejemplos de representación de andamios lo encontramos en Inglaterra, donde James Whistler pintó en 1862 “*The Last of Old Westminster*” (Fig. 1.5.39), que representa el desmantelamiento del antiguo puente de piedra sobre el Thames que daría paso a uno de estructura metálica. El lenguaje empleado, fuertemente emparentado con el de Édouard Manet, anuncia la inminente irrupción del impresionismo y transmite de manera convincente la febril actividad de los obreros.

La obra de Whistler es casi con certeza la inspiración para “*Pont en réparation*”, (Fig. 1.5.40) realizada por Monet diez años después. Ambas pinturas comparten puntos de vista similares y la presencia protagónica de los andamiajes de madera adosados al puente respectivo. Monet, que nuevamente juega un papel crucial en este tema, opta por hacer desaparecer a los obreros, con lo que consigue resaltar los elementos constructivos. Éstos además se ven nítidamente reflejados en el agua, provocando una sensación de continuidad

¹¹³ VAISSE: *Paris République 1871-1914*; en DUBY Ed.: “L’Histoire de Paris par la peinture”, p. 319

indeterminada que se corresponde con una característica esencial de la gran arquitectura de hierro: la difuminación de los límites espaciales. El artista completa la imagen con la presencia de un ícono de la era industrial: un barco de vapor.

Continuando con el paralelo entre andamios y construcción en hierro, la opinión pública hizo notar que en 1880 el Ayuntamiento de París en obras se asemejaba a una galería de exposición universal, tal como lo reflejara Victor Dargaud en "*L'Hôtel de Ville en reconstruction*" (Fig. 1.5.41). Al igual que Monet, Dargaud optó por reducir el papel de los obreros y la combinación de la fachada cubierta de andamios con la plaza invadida por bloques de piedra dotaban al lienzo de una extraña cualidad, casi lunar.

Entre 1880 y 1900 encontramos numerosos ejemplos que indican una normalización del tema de los andamios en la pintura, independientemente de las características o del estilo de las obras en construcción. Los podemos ver tanto rodeando el mastodóntico *Sacré-Coeur* en los cuadros de Frédéric-Anatole Houbron, (Fig. 1.5.42) como la monumental Estatua de la Libertad para Nueva York representada nuevamente por Dargaud (Fig. 1.5.43) o como no, pabellones de Exposición Universal. Entre éstos encontramos "*La galerie des Machines en construction*", (Fig. 1.5.44) una acuarela de Auguste Lepère con vocación testimonial, en la que los andamios están relegados a los planos de fondo y gana protagonismo la estructura metálica de la gigantesca nave, que luce en todo su esplendor.

Tal vez el artista más interesante en este subgénero desde Monet sea Georges Souillet, ya que en sus lienzos se percibe una estrecha confluencia entre los andamios y las construcciones de hierro. Es el caso del Grand Palais (Fig. 1.5.45) pintado durante las obras para la Exposición Universal de 1900 y se nota incluso más en una representación del puente Alexandre III de la misma fecha (Fig. 1.5.46), donde los elementos accesorios del proceso constructivo dialogan con la estructura desnuda del puente, que quedará parcialmente

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

oculta cuando se añadan los elementos ornamentales. Otro aporte de Souillet serán óleos que muestran las obras de construcción del metro como "*Les travaux du métropolitain, Place Saint-Michel*" (Fig. 1.5.47), un tema que previamente se había vuelto popular en el ámbito de las tarjetas postales fotográficas. Nos encontramos otra vez ante un sistema de vasos comunicantes entre pintura y fotografía, y un impulso desde el ámbito de lo popular en la consolidación de estas vistas en el imaginario colectivo.

Debemos precisar sin embargo que en la pintura los ejemplos posteriores a Monet no aportan mucho en aspectos estilísticos ni conceptuales pero sí contribuyen a una aceptación de los andamios no sólo como parte normal del paisaje urbano, sino como elementos con un potencial valor estético análogo al de las grandes construcciones metálicas.

1.6.- La Torre Eiffel en la pintura antes de Delaunay

Son innumerables los pintores que en algún momento u otro han llegado a interesarse por la representación de la torre Eiffel. Aquí se presentarán algunas de las más destacadas realizadas con anterioridad a 1909, que es cuando Delaunay inicia la serie de "*La Ville*" y también la primera serie dedicada plenamente a la torre.

Es muy indicativo del impacto causado por la irrupción de la monumental estructura en el perfil urbano de Paris, el que hiciera sus primeras apariciones en las artes plásticas antes siquiera de estar terminada. Entre estos ejemplos iniciales está un interesante lienzo de Marc Mouclier de estilo impresionista, datado de julio de 1888 (Fig. 1.6.1), en el que la construcción de la torre, vista a manera de alzado en un extremo del cuadro, apenas ha alcanzado la segunda plataforma. Paul-Louis Delance, la representa unos meses después, en enero de 1889 (Fig. 1.6.2), cuando las obras se acercan ya al nivel de la tercera

plataforma. Caroline Mathieu pone esta obra realista como ejemplo de pintura que “relata un evento y no se apropia del motivo”,¹¹⁴ mezclando rasgos impresionistas con una atmósfera romántica y en un ángulo que nos permite intuir los efectos visuales que genera el entramado tridimensional de la armazón. El lienzo que dedica a la torre Georges Seurat corresponde a estos meses, pero será comentado al final de este capítulo.

Loyrette ha hecho notar además que la admiración manifiesta de algunos artistas destacados como Paul Gauguin o Camille Pissarro hacia la torre no se tradujo en representaciones pictóricas, lo que nos permite suponer que los detractores de la obra de Eiffel hacia el comienzo del siglo XX, al menos entre los artistas, podrían ser menos de los que se suele presumir.

Entre estas primeras obras quisiera destacar el curiosísimo caso de Henri Rivière que en 1888 inició “*Les trente-six vues de la Tour Eiffel*”, una serie de litografías publicadas en 1902, (Fig. 1.6.3) claramente inspiradas en el grabado japonés del siglo XIX y en especial en las “36 vistas del Monte Fuji” cuya primera versión corresponde a Hokusai, pero reinterpretadas también por Hiroshigue. El paralelo sugerido por Rivière no es evidentemente ninguna casualidad. El Monte Fuji es un símbolo reconocido del Japón y al tratarse de una montaña de gran tamaño, es fácilmente visible desde muchos lugares y puede llegar a causar una sensación de ubicuidad. La torre Eiffel asume este papel simbólico para Francia y en particular para la ciudad de Paris y acabará por convertirse igualmente en una imagen ubicua y una figura tutelar.

Al igual que en los modelos japoneses, Rivière opta por presentar la torre con una gran diversidad de puntos de vista, que van desde imágenes que sólo permiten ver un fragmentos del edificio (Fig. 1.6.4), hasta otras en las que la torre apenas se percibe a la distancia (Fig. 1.6.5). Pero además, al iniciar su serie casi con la construcción misma, incorpora al repertorio de imágenes el

¹¹⁴ MATHIEU: “Gustave Eiffel: Le magicien du fer”, p. 216

proceso de edificación y el trabajo de los obreros (Fig. 1.6.6), dotándolos con el mismo halo poético que recorre el conjunto de los grabados.

Esta serie marca un punto culminante del importante influjo japonés en el arte moderno europeo y son a nuestro entender una aportación subvalorada y fundamental en la evolución de la mirada sobre la torre. Un detalle de gran interés es que Rivière realiza la mayoría de sus grabados basados en fotografías tomadas por él mismo. Este método de emplear imágenes fotográficas como punto de partida será adoptado como un recurso por muchos artistas y en especial, como veremos más adelante, por Robert Delaunay.

“*Entrée de l'Exposition Universelle de 1889*” de Jean Béraud, (Fig. 1.6.7) que se mueve entre el academicismo y un incipiente impresionismo con un matiz naïf, es un ejemplo de limitado interés plástico, pero demostrativo nuevamente de la temprana proliferación de pinturas dedicadas a la torre desde sus primeros meses de vida.

Más interesante y compleja es la aportación de Paul Signac, que siguiendo los pasos de su maestro Seurat plasma en “*Pont de Grenelle*” de 1899 (Fig. 1.6.8) una vista frontal de la torre con un lenguaje que bascula del puntillismo hacia el divisionismo. Lo más destacado de esta pintura es el contexto en el que la sitúa, de clara vocación industrial: aparece acompañada por un puente de hierro, el del título, y por una cantidad notable de fábricas, cuyas chimeneas llenan el cielo de humo y contribuyen al carácter vaporoso del lienzo y de la visión de la torre en particular.

Con motivo de la Exposición Universal de 1900 que se instala nuevamente a los pies de la torre, el americano Alfred Maurer realiza “*Paris, nocturne*”. (Fig. 1.6.9) El punto de vista adoptado y su estilo impresionista, no son especialmente novedosos; sin embargo Maurer se recrea explorando los efectos cromáticos de los sistemas de iluminación artificial del recinto y su

entorno, y el resultado, que no carece de interés, evidencia la influencia de su compatriota James Whistler y en especial de sus “*Nocturnes*” (Fig. 1.6.10). La torre está plasmada con pinceladas violáceas alargadas y salpicada de pequeñas manchas amarillas que corresponden a las luces del monumento.

El retrato que realiza el holandés Kees van Dongen, titulado simplemente “*La Tour Eiffel*” de 1903-04, (Fig. 1.6.11) es en comparación con las obras recién comentadas, más audaz en lo que se refiere a lenguaje pictórico, enfatizando los colores encendidos y la pincelada suelta que anuncian la inminencia del Fauvismo. Su representación del monumento es ligeramente difuminada, y se acerca mucho a un alzado esquemático pero preciso. El mayor interés de esta pintura pasa en todo caso por la elección de un punto de vista elevado que permite unos mecanismos de interacción con la metrópolis más complejos, a pesar de que Paris se ve aquí como un *continuum* amorfo. Van Dongen se acerca a las modalidades de perspectiva empleadas por Cézanne, retomadas luego por los cubistas y aprovechadas por Delaunay en sus propios retratos de la torre. Cuando a van Dongen le tocó responder en 1928 a la encuesta de Gaston Picard sobre la continuidad de la Torre Eiffel, respondió con gran ironía que un monumento a la tontería humana tendría la ventaja con respecto a la torre de no pasar nunca de moda. Añadió con irreverencia: “*Pour raser la Tour Eiffel, s’adresser à un coiffeur.*”¹¹⁵

En “*La Tour Eiffel et la Seine*” de 1906 (Fig. 1.6.12), Pierre Bonnard opta por una aproximación muy diferente de las ejecutadas hasta entonces. Sobre un lienzo de perspectiva aplanada y representación sintética, donde predomina un *impasto* de tonos lilas y grisáceos, surge el monumento plasmado con unas pocas pinceladas de color azul, gruesas y enérgicas. Las filigranas han desaparecido, y su cúspide apenas cabe en el cuadro. A sus pies vemos el Sena y un puente de estructura metálica, que podría corresponder al viaducto de Passy sobre el que pasaba una vía férrea, inaugurado el año anterior.

¹¹⁵ “Para arrasar / afeitarse la Torre Eiffel, dirigirse a un peluquero”. VAN DONGEN: <*Faut-il renverser la tour Eiffel?*> Respuesta a la encuesta de Gaston Picard para la *Revue Mondiale*, mayo-junio 1928; citado por LANOUX/HAMY: “*La Tour Eiffel*”, p. 102.

Poco se puede decir del dibujo “*La Parisienne et figures exotiques*” de 1906, (Fig. 1.6.13) donde la esquemática torre y su compañera la noria parecen los elementos menos atractivos. Tiene el valor anecdótico de ser la única obra de Picasso conocida en que aparece el monumento de Eiffel.

Henri Rousseau: primer retratista recurrente

Un precursor en la representación de la torre que merece un comentario aparte es el “aduanero” Henri Rousseau (1844-1910). Con su singular estilo *naïf*, este “obrero” de la pintura ¹¹⁶ se encontraba en los márgenes de la vanguardia y sin embargo era admirado no sólo por los pintores más innovadores de su tiempo sino incluso por algunos literatos como Alfred Jarry y, cómo no, Apollinaire. ¹¹⁷ Una filiación estilística puede no ser tan evidente, pero sí que existen afinidades temáticas además de una abierta admiración de Delaunay hacia el aduanero.

Recordemos que desde su concepción la torre Eiffel era objeto de una encendida controversia, sin embargo Rousseau “en lugar de voltear púdicamente sus ojos ante este edificio universalmente reputado como feo, los abrirá ingenuamente.” ¹¹⁸ El aduanero pintó la torre al menos en cuatro ocasiones, la primera vez el mismo año en que fue completada (Fig. 1.6.14). Fue por tanto el primero en retratarla regularmente, y casi siempre la presentaba como un elemento del paisaje “urbano”. Lo de urbano podría parecer una obviedad, pero muchas de las vistas de París que pintó Rousseau estaban atestadas de árboles y tenían un carácter casi campestre o pastoril. Sólo la presencia de determinados hitos como puentes o edificios emblemáticos nos permite situarnos con certeza en la capital francesa. De la torre únicamente vemos la parte alta y nunca la base, y su aspecto concuerda

¹¹⁶ LÉGER: *La estética de la máquina: el objeto fabricado, el artesano y el artista*, *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, 1924; reeditado en “Funciones de la Pintura” p. 55

¹¹⁷ GOLDING: “Cubism. A History and an Analysis 1907-1914”, p. 138-139

¹¹⁸ VEZIN, Luc; en VV.AA.: “La tour Eiffel des Artistes”, p. 45

con el lenguaje pictórico empleado habitualmente por el artista. Presenta siempre una vista simplificada que asemeja un alzado, aunque arquitectónicamente incorrecto: dibuja tres o cuatro hileras verticales de cerchas, cuando la torre sólo tiene dos y una brecha en el centro. Cuando Meyer Schapiro sostuvo que Rousseau “pintaba con la devota precisión de un primitivo moderno”¹¹⁹ no podemos dudar de la convicción del artista, pero es evidente que su precisión dejaba mucho que desear, y posiblemente ni siquiera estaba entre sus objetivos.

De entre las pinturas en que aparece la torre destaca el autorretrato “Moi-même. Portrait paysage” de 1890 (Fig. 1.6.15), por su temprana fecha y porque la presencia del monumento insertado “a modo de telón de fondo”¹²⁰ demuestra una intención deliberada de asociar su propia imagen con lo que era claramente para él un símbolo de modernidad.

Una faceta poco conocida de Rousseau es su incursión en la literatura con un puñado de obras teatrales. Entre éstas queremos mencionar “*Une visite à l'Exposition de 1889*” subtitulada “*Vaudeville en 3 actes y 10 scènes*”, en la que en una escena, los personajes comentan extrañados las características arquitectónicas de la torre:

“Mariette: ... *qué qu’c’est donc que c’te grande échelle là, qu’est ben plus haute que le clocher de l’église de cheu nous.*”

“Lebozeck: *Vous appelez ça une tour; il m’a toujours semblé qu’une tour était ronde et non faite comme une échelle remplie de barreaux.*”¹²¹

Rousseau se aventuraba aquí, a su manera, a formular una reflexión sobre la singularidad arquitectónica de la torre, que desde la perspectiva de los

¹¹⁹ SCHAPIRO: *New Light on, Seurat, Art News*, abril 1958. Republicado en “El Arte Moderno”, p. 94

¹²⁰ SCHAPIRO: *Op.Cit.*, p. 94

¹²¹ ROUSSEAU: “*Une visite à l'Exposition de 1889*”; citado por LANOUX y HAMY en “Tour Eiffel”, p. 78. “*Mariette: ...¿qué es entonces esa gran escalera, que es más alta que el campanario de la iglesia de casa nuestra? Lebozeck: ¿Llamáis a eso una torre? Siempre me pareció que una torre era redonda y no hecha como una escalera llena de barros*”. El texto de Rousseau contiene una serie de errores ortográficos y de puntuación deliberados que no han sido tomados en cuenta en esta traducción.

espectadores no iniciados, no es ni escalera, ni campanario, ni torre en un sentido tradicional.

Georges Seurat: los orígenes de la simbiosis

Uno de los primeros pintores que se lanzó en aquellos años iniciales a representar la Torre Eiffel fue el fundador del Neoimpresionismo Georges Seurat. Admirador entre otros de Monet, e influenciado por los escritos de Charles Blanc y los tratados científicos de Chevreul, Sutter y Rood,¹²² Seurat planteaba una aproximación supuestamente científica a la pintura, en especial en lo que respecta el uso del color. Estudiando a los grandes maestros, llegó a la conclusión de que empleaban de manera intuitiva el principio del “contraste simultáneo”, formulado en 1839 por Michel-Eugène Chevreul y se propuso aplicarlo de manera deliberada y sistemática. En su esfuerzo por sistematizar las teorías sobre el color y llevarlas a la práctica de la pintura, Seurat llegaría a elaborar su propio disco cromático basado en los de Chevreul y Rood.¹²³ Tanto por sus ideas como por su obra pictórica, Seurat fue uno de los artistas más influyentes en la fase formativa de Delaunay.

Las reflexiones teóricas de Seurat se tradujeron en un orden geométrico que regía las composiciones, pero sobre todo en la técnica puntillista de aplicar cientos de pequeñas pinceladas de color puro yuxtapuestas. Juan Antonio Ramírez ha sugerido un interesante paralelismo entre esta fórmula estilística y las técnicas de impresión contemporáneas:

“Los cuadros de esta tendencia, con pequeñas pinceladas de colores puros que se funden en nuestra retina a cierta distancia, tienen un estrecho paralelismo con el punteado regular, no percibido como tal, del fotograbado.”¹²⁴

¹²² REWALD: “Postimpresionismo”, p. 63

¹²³ REWALD: Op. Cit., p. 65

¹²⁴ RAMÍREZ: “Medios de masas e historia del arte”, p. 126

En cuanto a la torre Eiffel, Seurat la representó en una única ocasión, pero veremos por qué su interpretación, que se inscribe dentro de su búsqueda de relaciones cromáticas, es especialmente reveladora (Fig. 1.6.16). El cuadro en cuestión, definido en el libro "*La Tour Eiffel des Artistes*" como "bosquejo al óleo", ¹²⁵ es relativamente pequeño (24 x 15 centímetros) y muestra la torre en una vista casi frontal y en las últimas fases de su construcción, resultando en un elemento que se desvanece a medida que se acerca al cielo.

Entre los estudios sobre Seurat, el análisis más valioso de este lienzo se encuentra en el ensayo *New Light on Seurat* de Meyer Schapiro que sugiere similitudes formales entre la técnica del pintor y la arquitectura de la torre:

"su silueta despejada, grácil, guarda una indudable afinidad con las líneas del trombonista de *La parade* y el desnudo central de las *Modelos*. Además la construcción de este impresionante monumento a partir de pequeñas piezas exentas, cada una diseñada para ocupar un lugar preciso y formando todas juntas, por mor del visible entrecruce y multiplicidad de elementos, un todo airoso de asombrosa simplicidad y elegancia de formas..." ¹²⁶

El término *simplicidad* se nos antoja algo arbitrario y poco adecuado para calificar la torre, y más alejado aún de las meticulosas composiciones de Seurat. El propio historiador nos recuerda en el mismo texto que a pesar de su aparente sencillez "el arte de Seurat es sumamente complejo" ¹²⁷ Fuera de este detalle, las observaciones de Schapiro incorporan un matiz altamente sugestivo al paralelismo. Tanto la Torre Eiffel como el cuadro de Seurat que la representa están conformados por pequeñas unidades constitutivas, a primera vista "iguales" o al menos equivalentes. Sin embargo en ambos casos, cada elemento, pieza arquitectónica o pincelada, está pensado para ocupar un lugar muy específico y predeterminado dentro del respectivo conjunto y no son intercambiables. Esta analogía nos advierte desde ya de una continuidad entre la obra de Seurat y Delaunay, que se irá comentando en los siguientes

¹²⁵ VV.AA.: "La Tour Eiffel des Artistes", p. 17

¹²⁶ SCHAPIRO: *New Light on Seurat*, *Art News*, abril de 1958. Reeditado en "El Arte Moderno", p. 93

¹²⁷ SCHAPIRO: Op. Cit., p. 91

capítulos: ambas interpretaciones del edificio estarían estrechamente ligadas a las características arquitectónicas del mismo.

Prosigue Schapiro explicando los avances de Seurat respecto a sus antecesores:

“es el primer pintor moderno que expresó a través de la estructura y formas básicas de su arte una apreciación de la belleza de las técnicas modernas. En las Pinturas de Pissarro y Monet de temas similares, una neblina formada por la atmósfera y el humo vela la estructura de los barcos y puentes y las sencillas líneas de las formas de ingeniería se pierden en el pintoresquismo de masas irregulares y manchones de color.”¹²⁸

Estamos de acuerdo en que Seurat representa un progreso hacia la comprensión de las grandes obras de ingeniería por parte de los pintores y que existe en su obra un cierto nivel de intercambio entre pintura y arquitectura. Pero si hay una mayor sintonía a nivel de “estructura”, la nueva espacialidad arquitectónica está aún lejos de ser asimilada. Prueba de ello es a nuestro entender el punto de vista elegido por Seurat, con el que vemos el edificio prácticamente en un alzado frontal. Alguien podría argüir que esto justamente acerca el cuadro a una representación arquitectónica. Sin embargo es una modalidad de representación extremadamente conservadora. Seurat busca la síntesis, el carácter icónico de la torre y la bidimensionalidad. No es capaz de ver (o simplemente no le interesa) la tridimensionalidad translúcida y cambiante de la torre y lo que esto significa desde el punto de vista de la percepción de lo construido. Algo para lo que sí estaban más preparados los pintores de la generación de los cubistas.

También es necesario mencionar otro apunte menos afortunado: Schapiro llegó a decir que si la identidad de Seurat fuera desconocida, se le podría llamar el “Maestro de la Torre Eiffel”.¹²⁹ Incluso hace 50 años, cuesta creer que a un

¹²⁸ SCHAPIRO: Op. Cit., p. 94

¹²⁹ SCHAPIRO: Op. Cit., p. 94

historiador del arte se le pudiera ocurrir atribuir tal sobrenombre a alguien que no fuera Delaunay.

Para concluir nos referiremos al carácter profético con el que Schapiro quiso dotar a Seurat: “con su visión positiva de lo mecánico en el entorno construido es un precursor de una corriente importante de la arquitectura y la pintura del siglo XX.”¹³⁰ Debemos asumir que el historiador se refería a la arquitectura racionalista asociada a los CIAM y la Bauhaus por el elemento maquinista. En cuanto a la pintura se podría estar refiriendo al Futurismo, aunque también al Cubismo o a la pintura abstracta. Veremos más adelante como esta influencia precursora en la arquitectura moderna se podría haber instrumentalizado por intermediación de Robert Delaunay.

¹³⁰ SCHAPIRO: Op. Cit., p. 94

CAPÍTULO 1: IMÁGENES

1.1.- La revolución industrial y la revolución constructiva del siglo XIX



Fig. 1.1.1. Joseph Paxton: Crystal Palace, Londres, 1851.

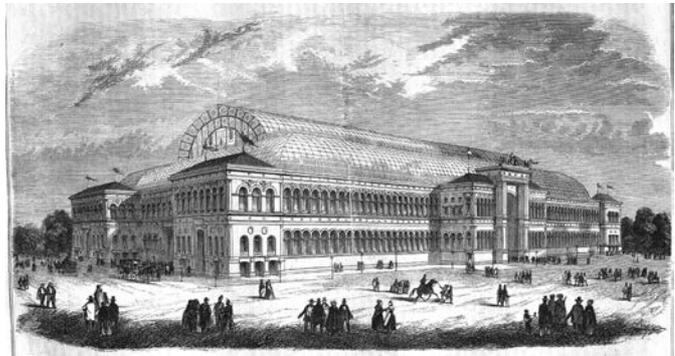


Fig. 1.1.2. Alexandre Barrault y J.M. Viel: Palacio de la Industria, Paris, 1855.



Fig. 1.1.3. Henri Labrouste: Bibliothèque Saint-Geneviève, Paris, 1843-51.

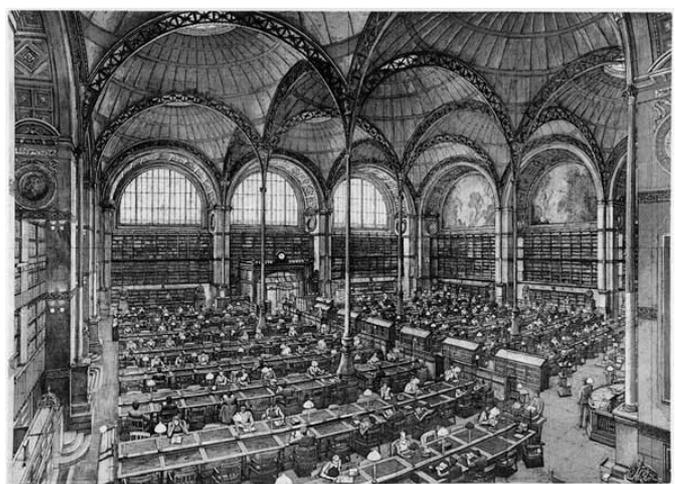


Fig. 1.1.4. Henri Labrouste: Bibliothèque Nationale, Paris, 1860-68. Sala de lectura.



Fig. 1.1.5. Henri Labrouste: Bibliothèque Nationale, Paris, 1860-68. Depósito de libros.



Fig. 1.1.6. Victor Baltard: Les Halles Centrales, Paris, 1852-70.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

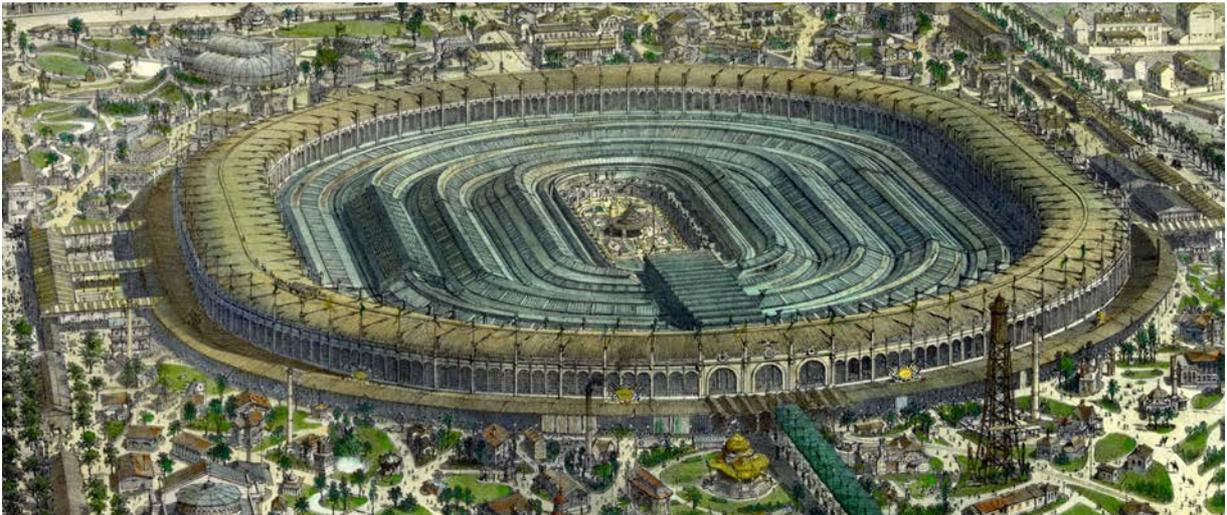


Fig. 1.1.7. Frédéric Le Play et al.: Palacio de la Exposición, Paris, 1867.



Fig. 1.1.8. Frédéric Le Play et al.: Palacio de la Exposición, Paris, 1867.



Fig. 1.1.9. Gabriel Davioud: Palais du Trocadéro, Paris, 1878.



Fig. 1.1.10. Léopold Hardy: Palais du Champ de Mars, 1878.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 1.1.11. Léopold Hardy y Henri de Dion: Palais du Champ de Mars, 1878. Grand vestibule d'Iéna.

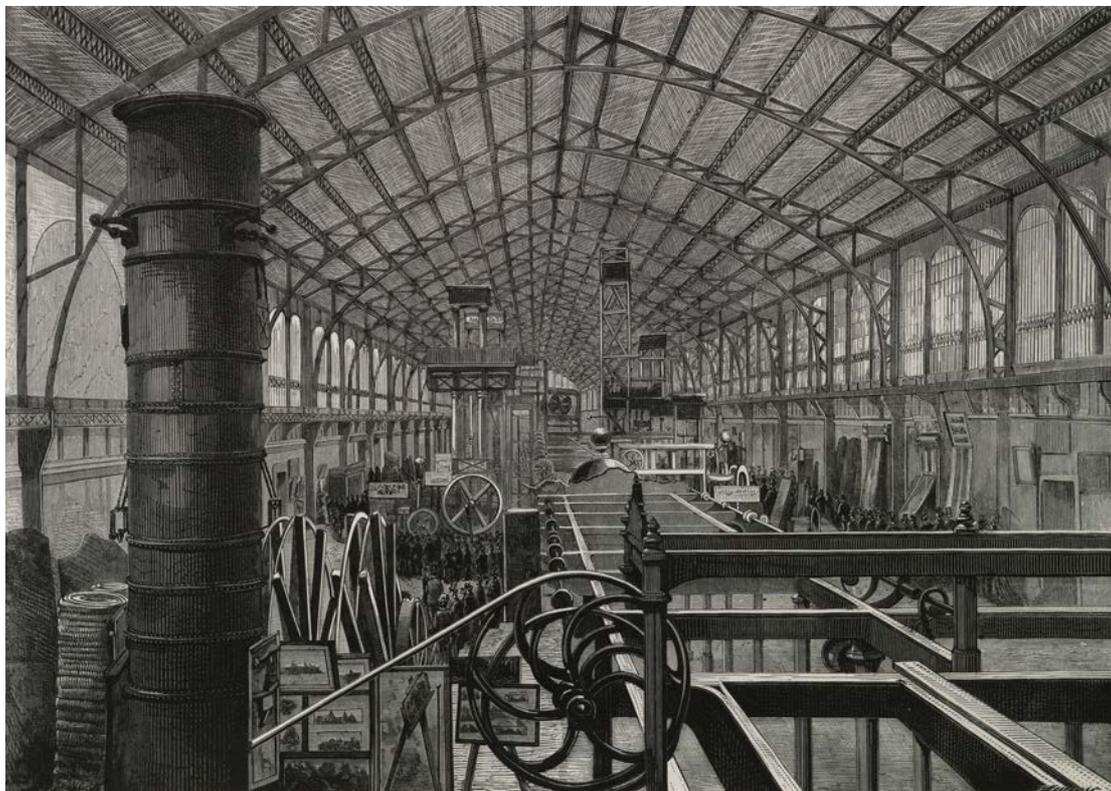


Fig. 1.1.12. Léopold Hardy y Henri de Dion: Palais du Champ de Mars, 1878. Galería de las máquinas francesas.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

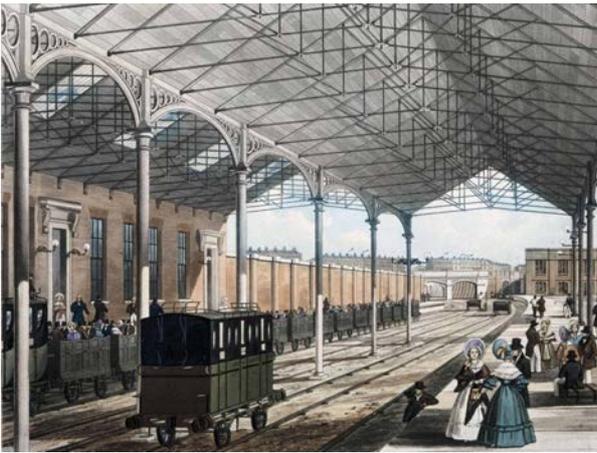


Fig. 1.1.13. Philip Hardwick: Euston Station, Londres, 1837.

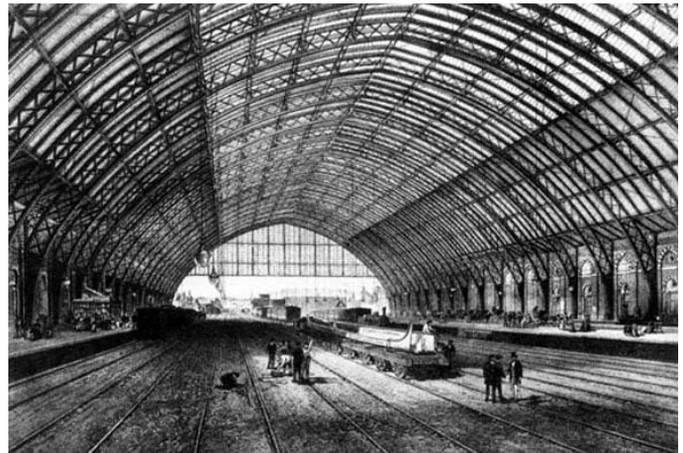


Fig. 1.1.14. William H. Barlow: St. Pancras Station, Londres, 1868.



Fig. 1.1.15 Jacques Hittorff: Gare du Nord, Paris, 1861-65.
Fachada.



Fig. 1.1.16. Jacques Hittorff: Gare du Nord, Paris, 1861-65.
Interior.



Fig. 1.1.17. Juste Lisch: Gare du Havre, 1881-83.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

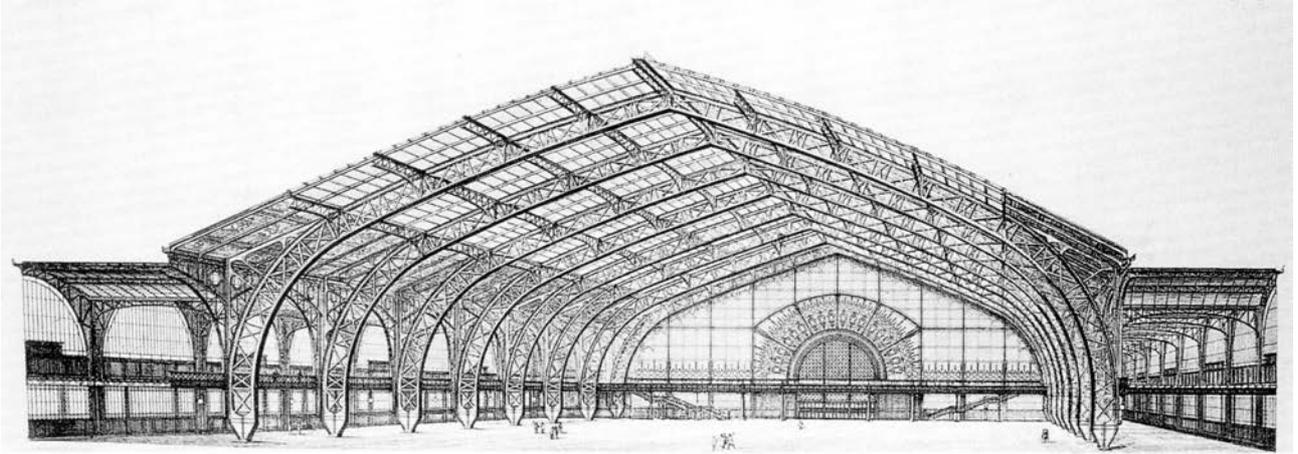


Fig. 1.1.18. Ferdinand Dutert y Victor Contamin: Galerie des Machines, Paris, 1889.



Fig. 1.1.19. Ferdinand Dutert y Victor Contamin: Galerie des Machines, Paris, 1889.

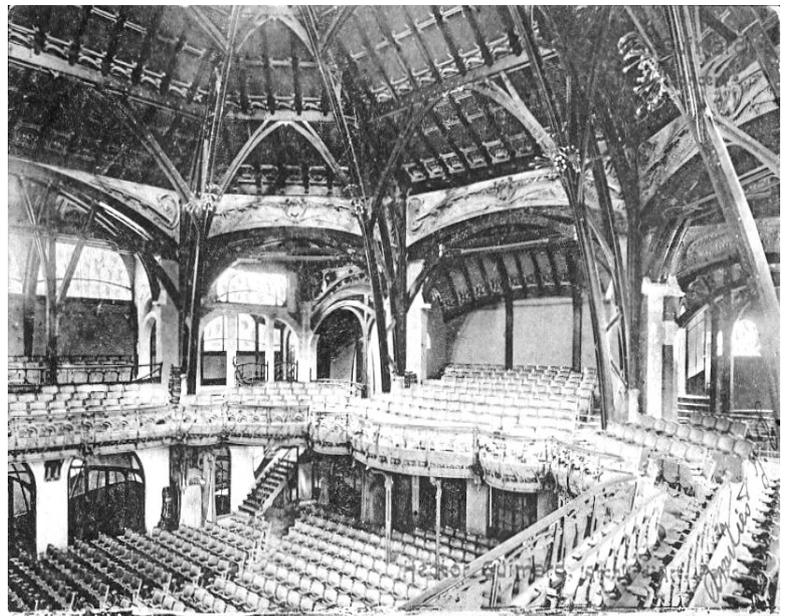


Fig. 1.1.20. Héctor Guimard: Sala de conciertos Humbert de Romans, Paris, 1901



Fig. 1.1.21. Léopold Hardy y Henri de Dion: Grand Palais, Paris, 1900.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

1.2.- Gustave Eiffel y su Torre de 300 metros



Fig. 1.2.1. G. Eiffel: Viaducto de Rouzat, 1867.



Fig. 1.2.3. Gustave Eiffel: Viaducto del Douro, 1875-77.

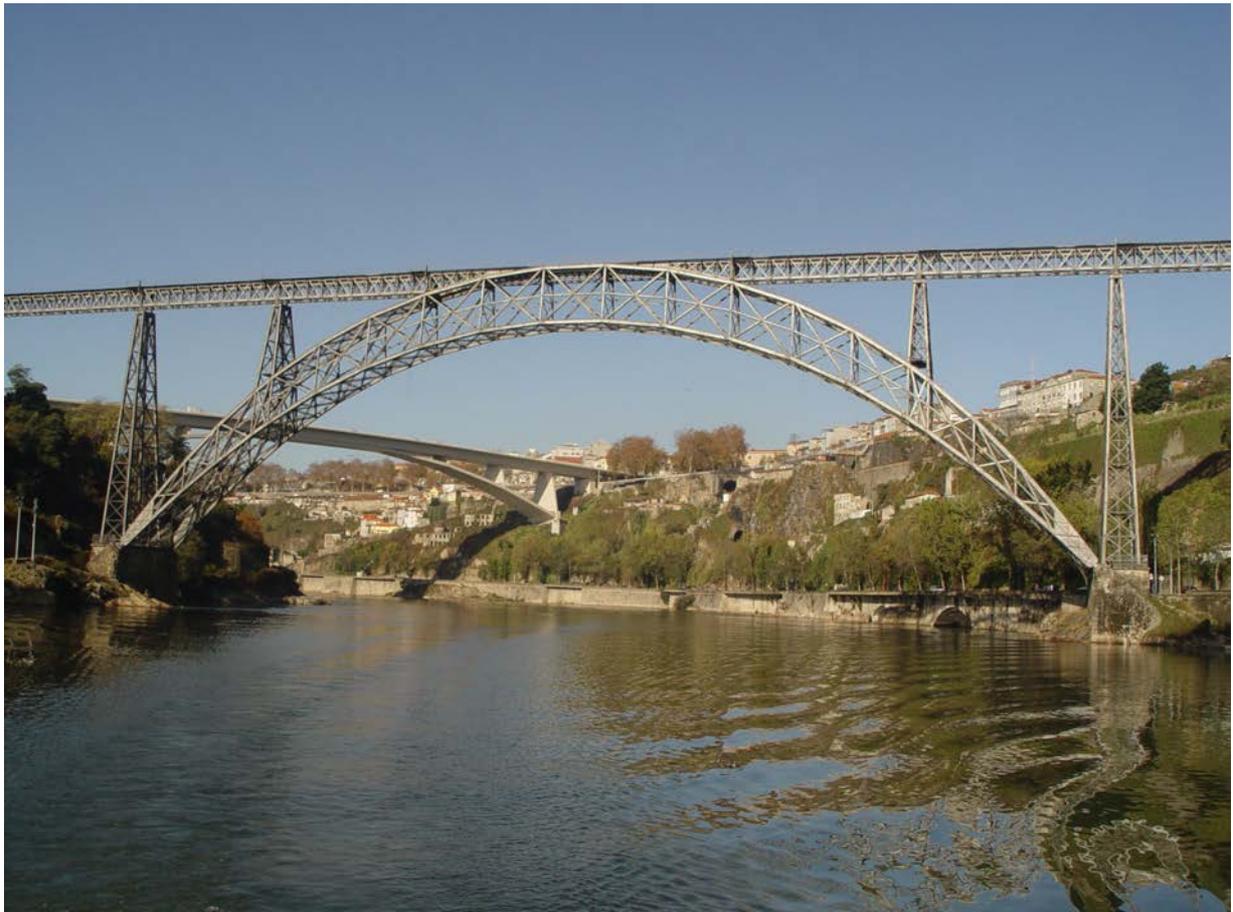


Fig. 1.2.2. Gustave Eiffel: Viaducto del Douro, 1875-77.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

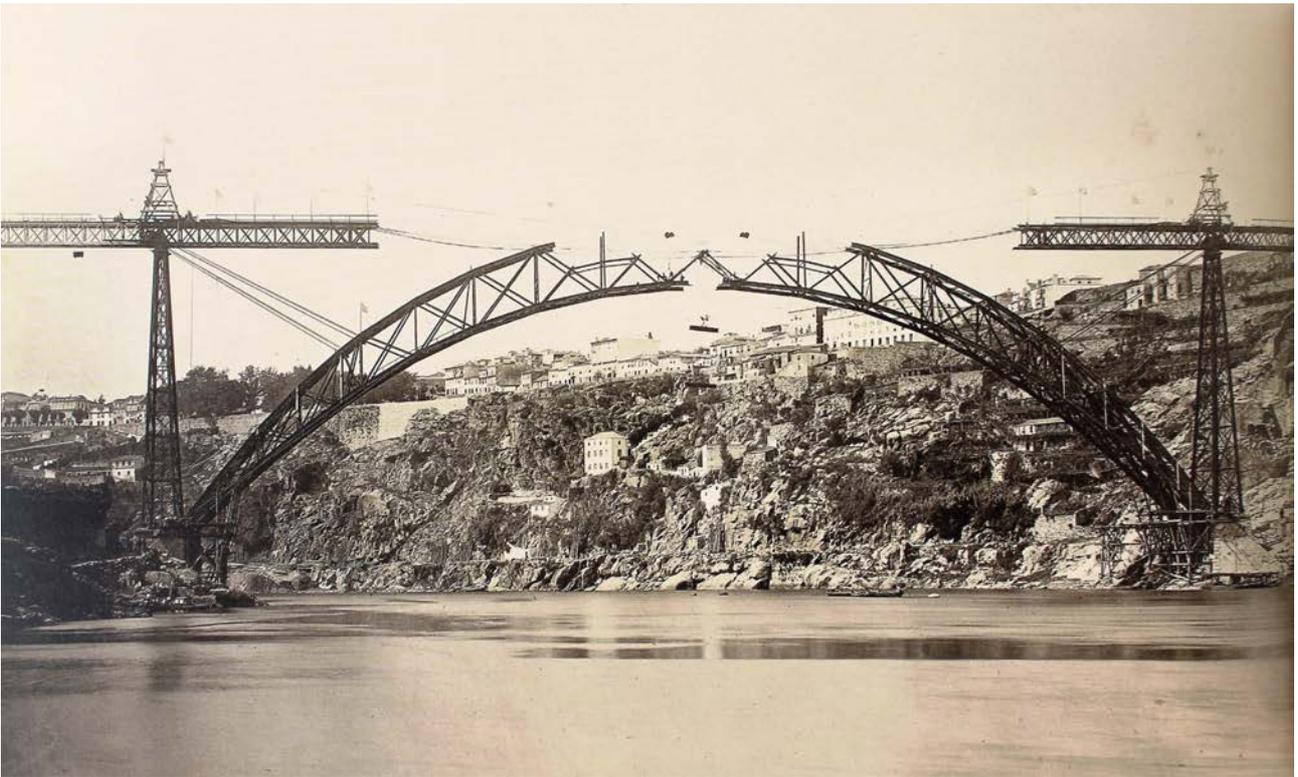


Fig. 1.2.4. Gustave Eiffel: Viaducto del Douro, 1875-77. Proceso de construcción.

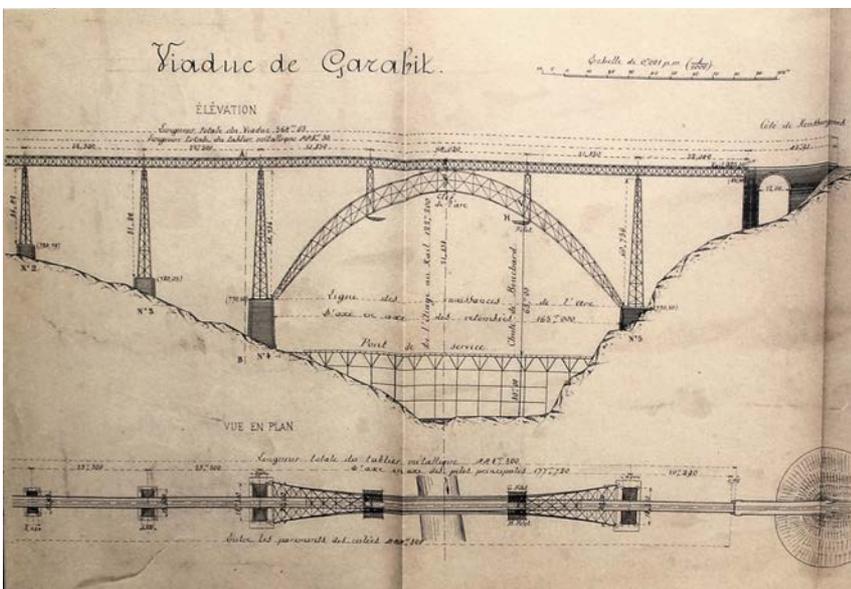


Fig. 1.2.5. Gustave Eiffel: Viaducto de Garabit, 1879-82. Planos.

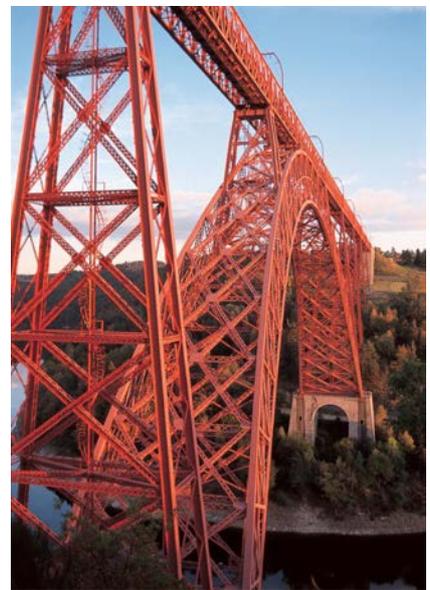


Fig. 1.2.6. Gustave Eiffel: Viaducto de Garabit, 1879-82.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

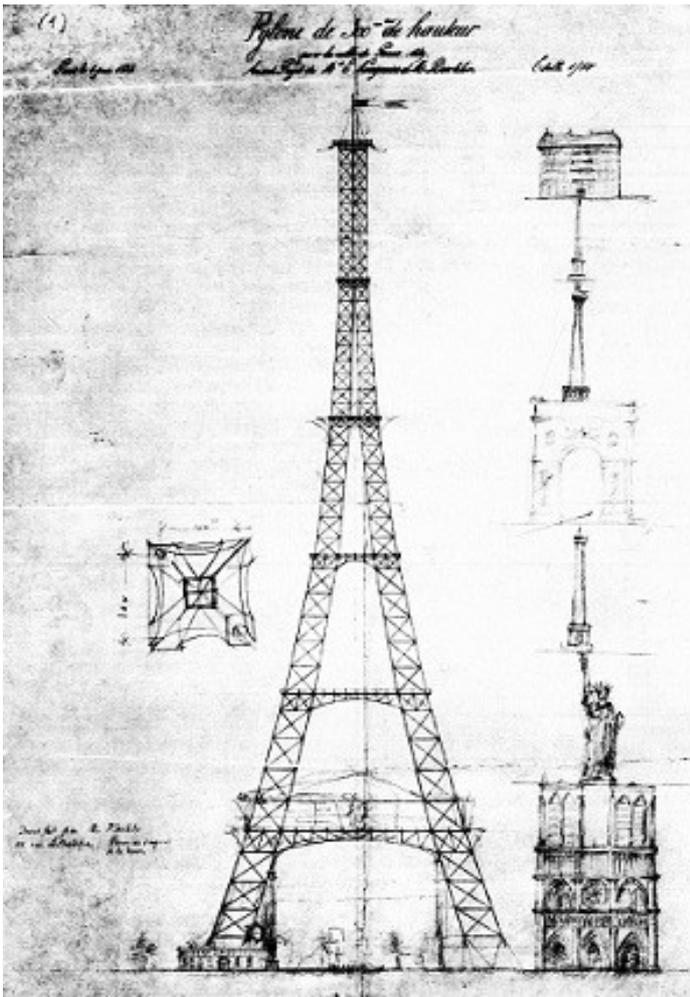


Fig. 1.2.7. Maurice Koechlin y Émile Nougier : Proyecto para torre de 300m, 1884



Fig. 1.2.8. Gustave Eiffel y Stephen Sauvestre: Proyecto de monumento conmemorativo, 1884.



Fig. 1.2.11. Gustave Eiffel: Torre Eiffel, 1889. Vista desde la primera plataforma hacia la segunda.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

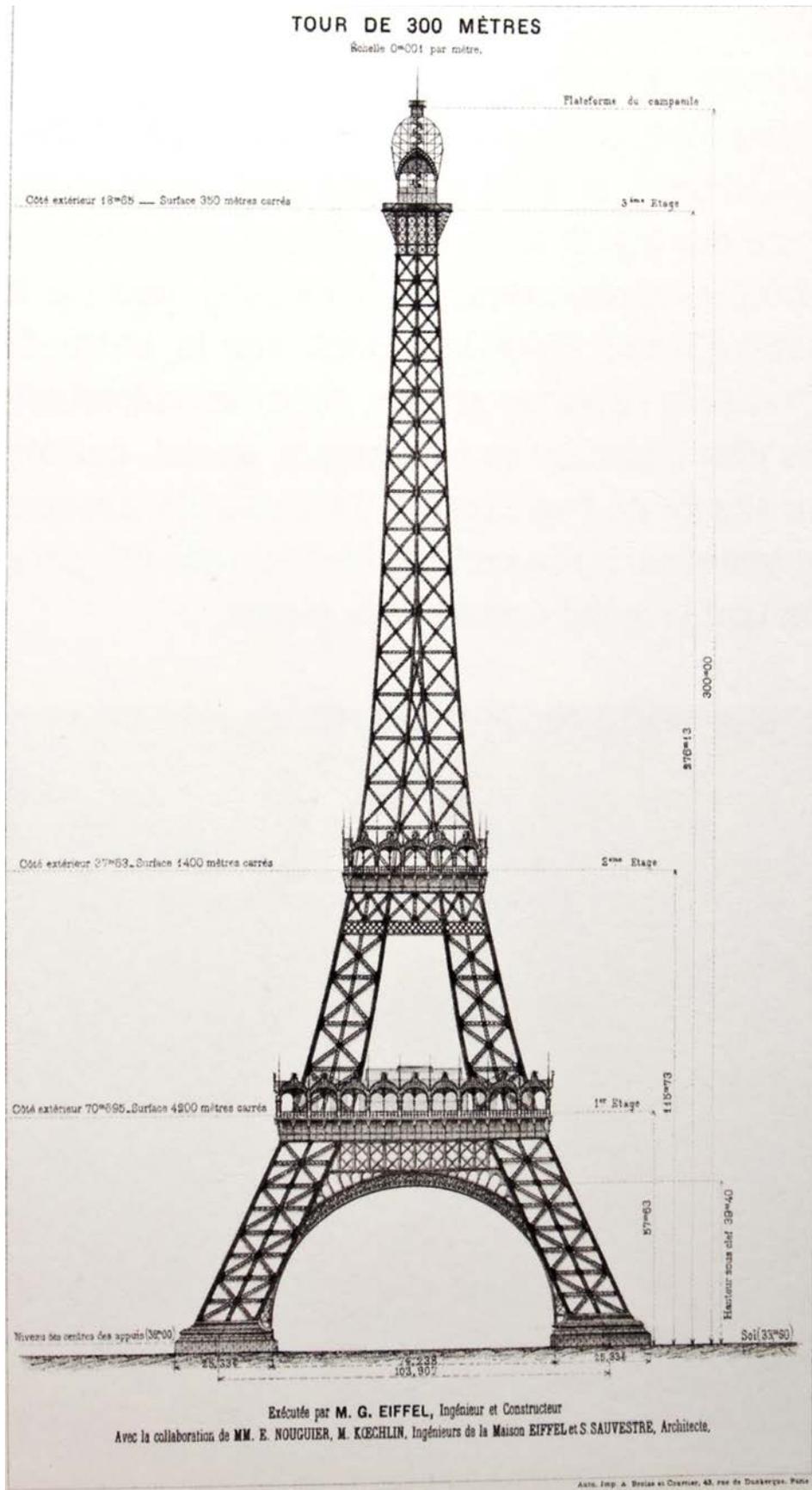


Fig. 1.2.9. Gustave Eiffel et al.: Tour de 300 mètres, alzado definitivo, 1888.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

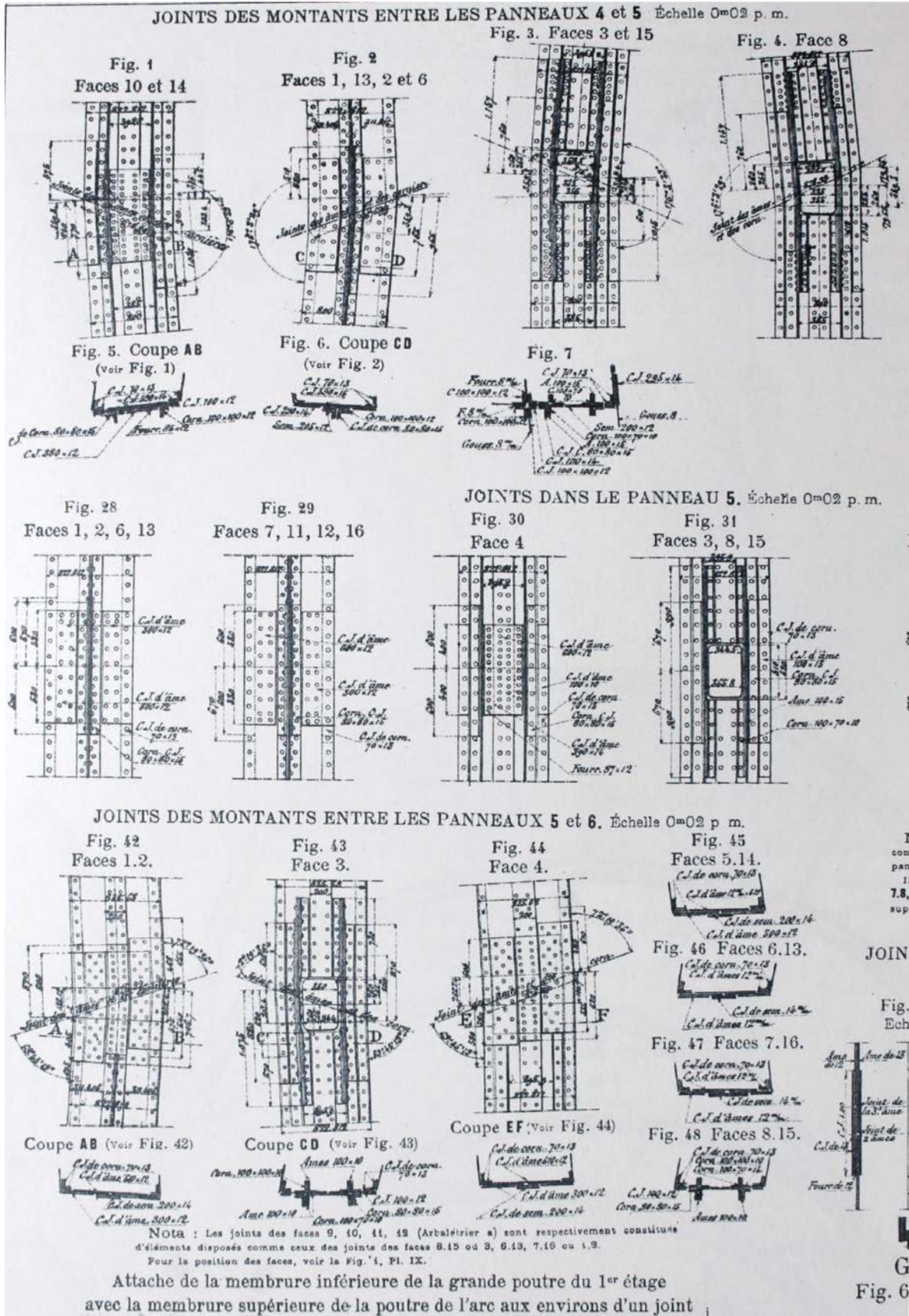


Fig. 1.2.10. Gustave Eiffel: Torre Eiffel. Planos de detalles constructivos, 1887-88.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 1.1.12. Santos Dumont circunnavegando la Torre Eiffel en su dirigible, 1901.

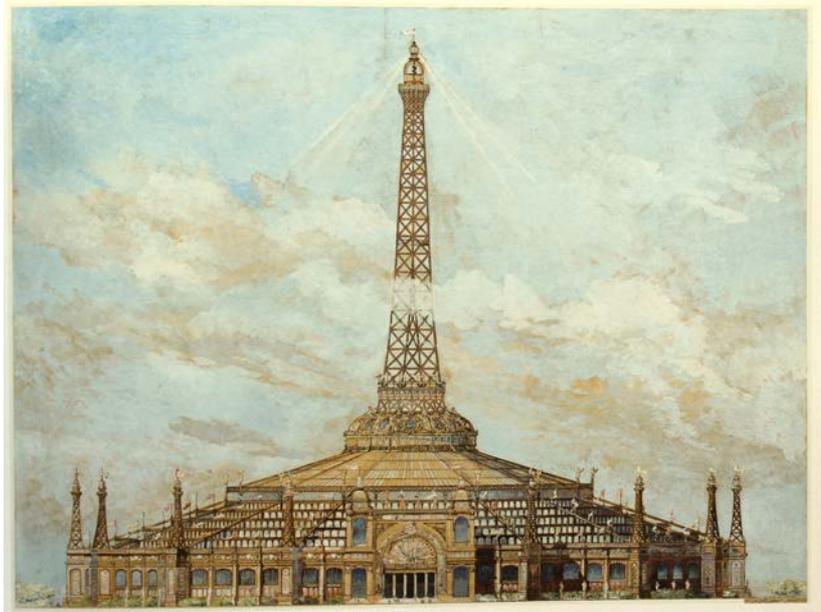


Fig. 1.1.13. Henri Toussaint: Palacio de la Electricidad, gouache, 1894.

1.4.- La asimilación de las nuevas edificaciones en el imaginario popular

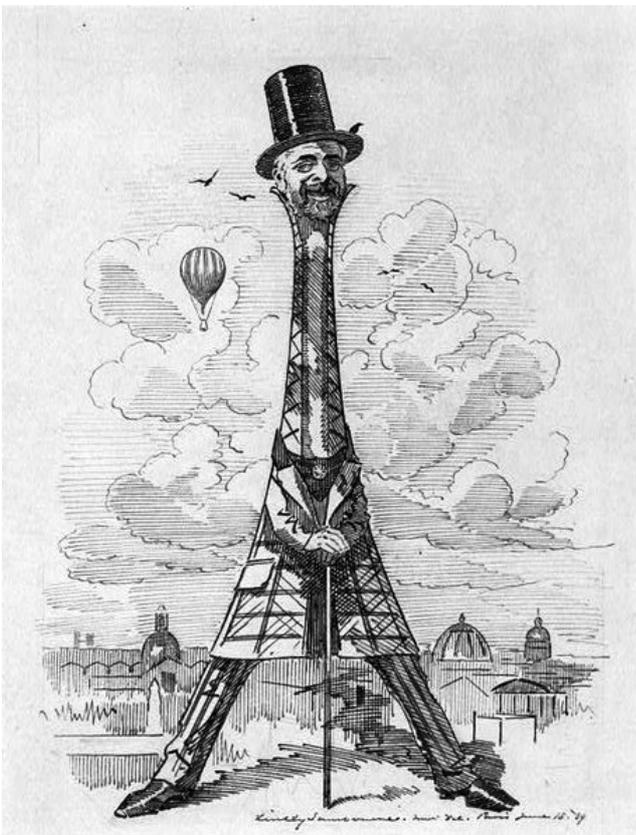


Fig. 1.4.1. Edward Linely Sambourne: Caricatura de Gustave Eiffel publicada en la revista Punch, 1889.

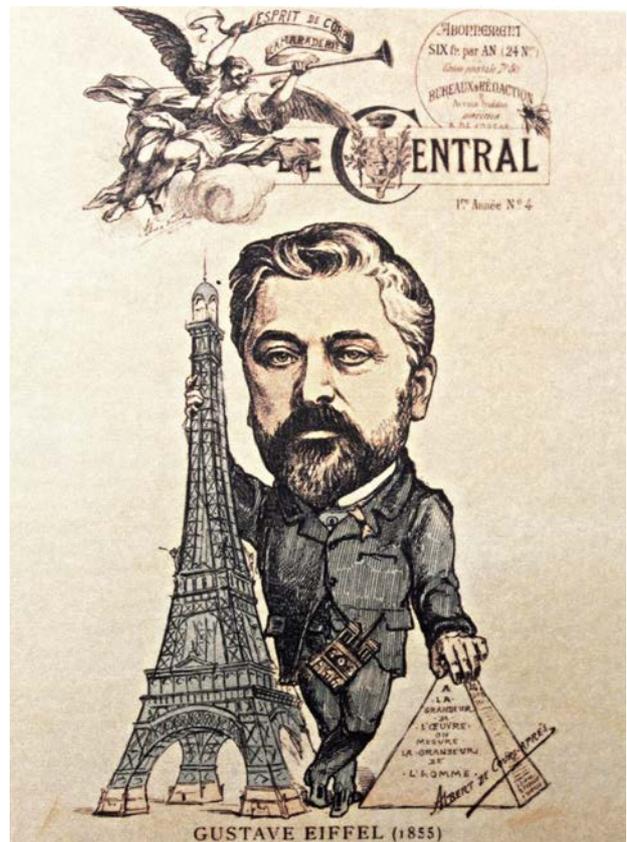


Fig. 1.4.2. Albert de Cours-Àprès: "À la grandeur de l'oeuvre, on mesure la grandeur de l'homme", revista Le Central, 1889.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

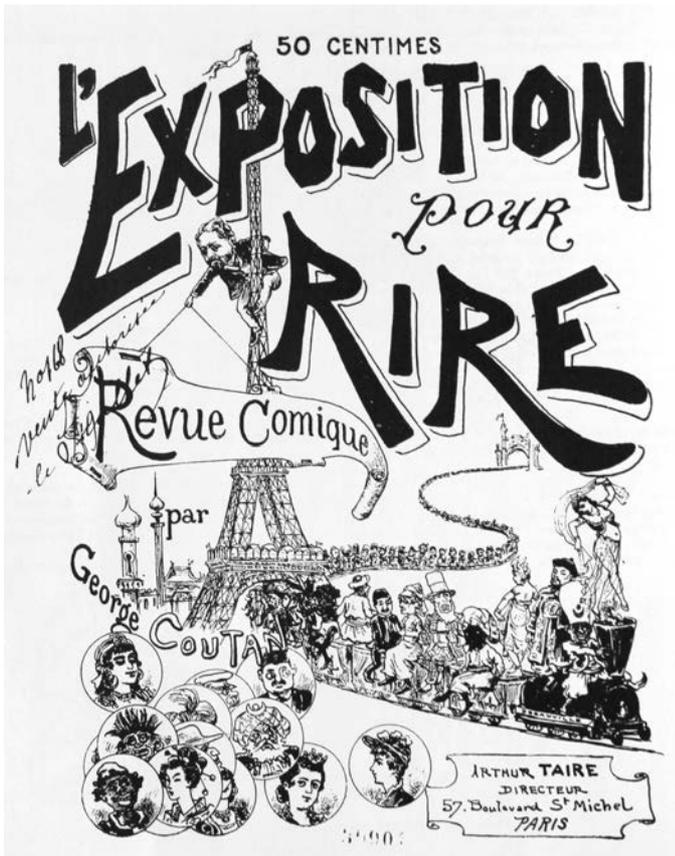


Fig. 1.4.3. Albert Robida: "L'Exposition comique par Grosclaude", 1889.

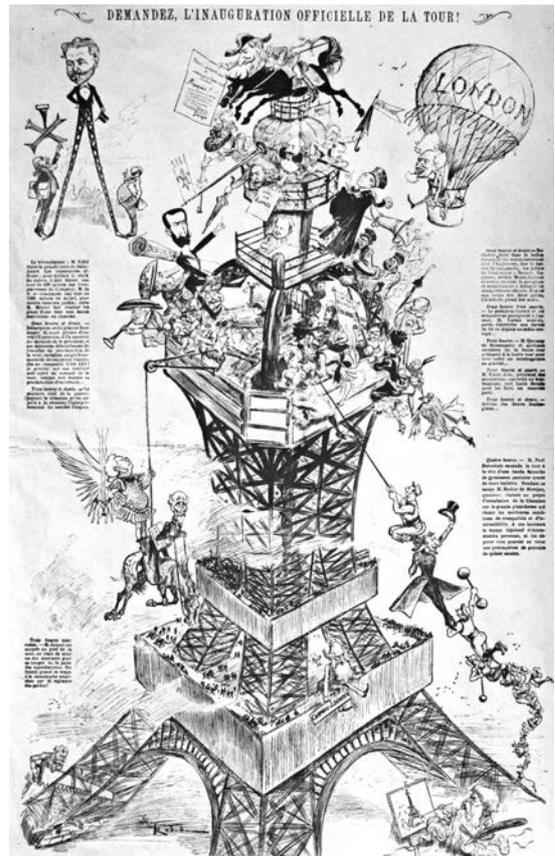


Fig. 1.4.4. Albert Robida: "Demandez l'inauguration officielle de la Tour", publicado en La Vie Parisienne, 1889.



Fig. 1.4.5. Albert Robida: portada para "Le vingtième siècle. La vie électrique", 1890.

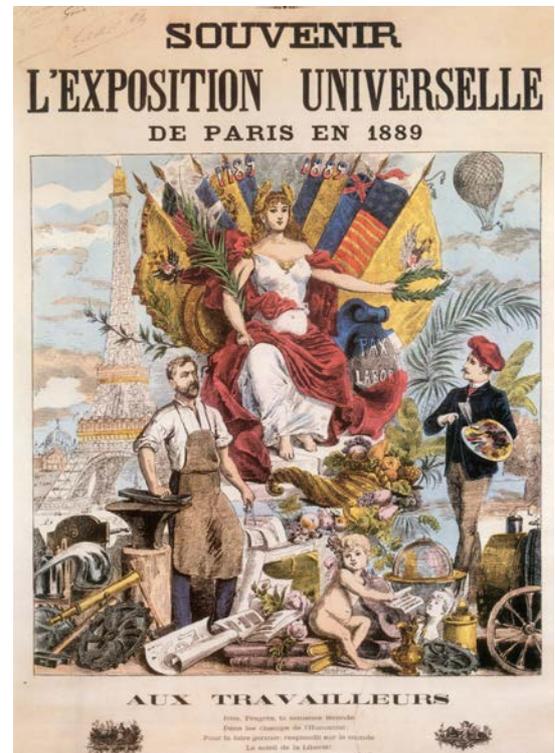


Fig. 1.4.6. Gustave Donjean: "Souvenir de l'Exposition Universelle", afiche, 1889.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

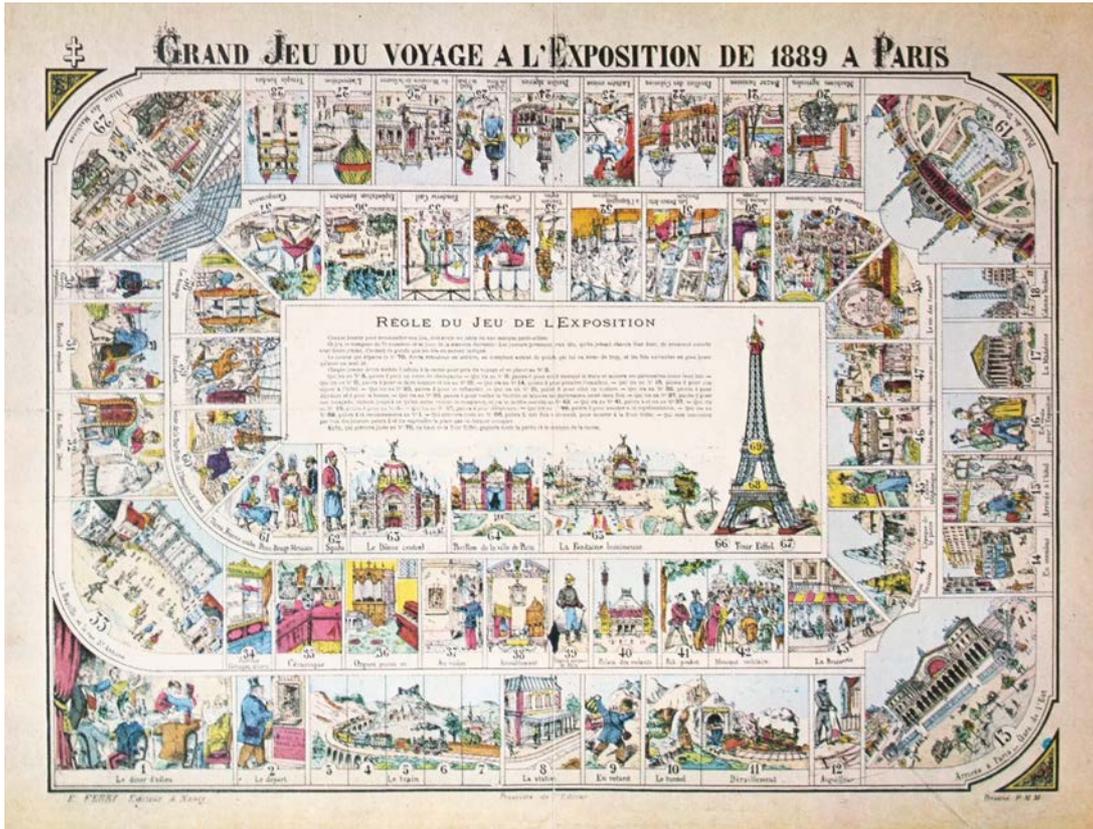


Fig. 1.4.7. "Grand Jeu du Voyage à l'Exposition", 1889.

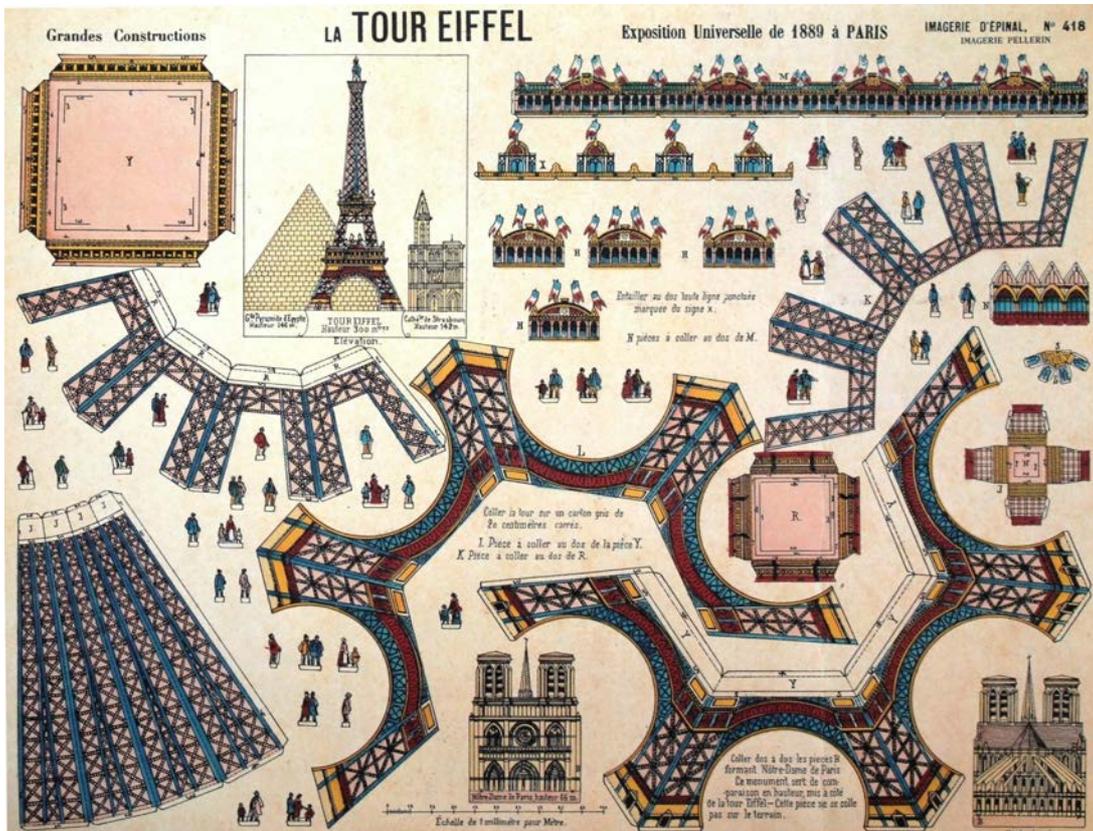


Fig. 1.4.8. Imagerie d'Épinal nº418: Juego de construcción de la Torre Eiffel, 1889.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

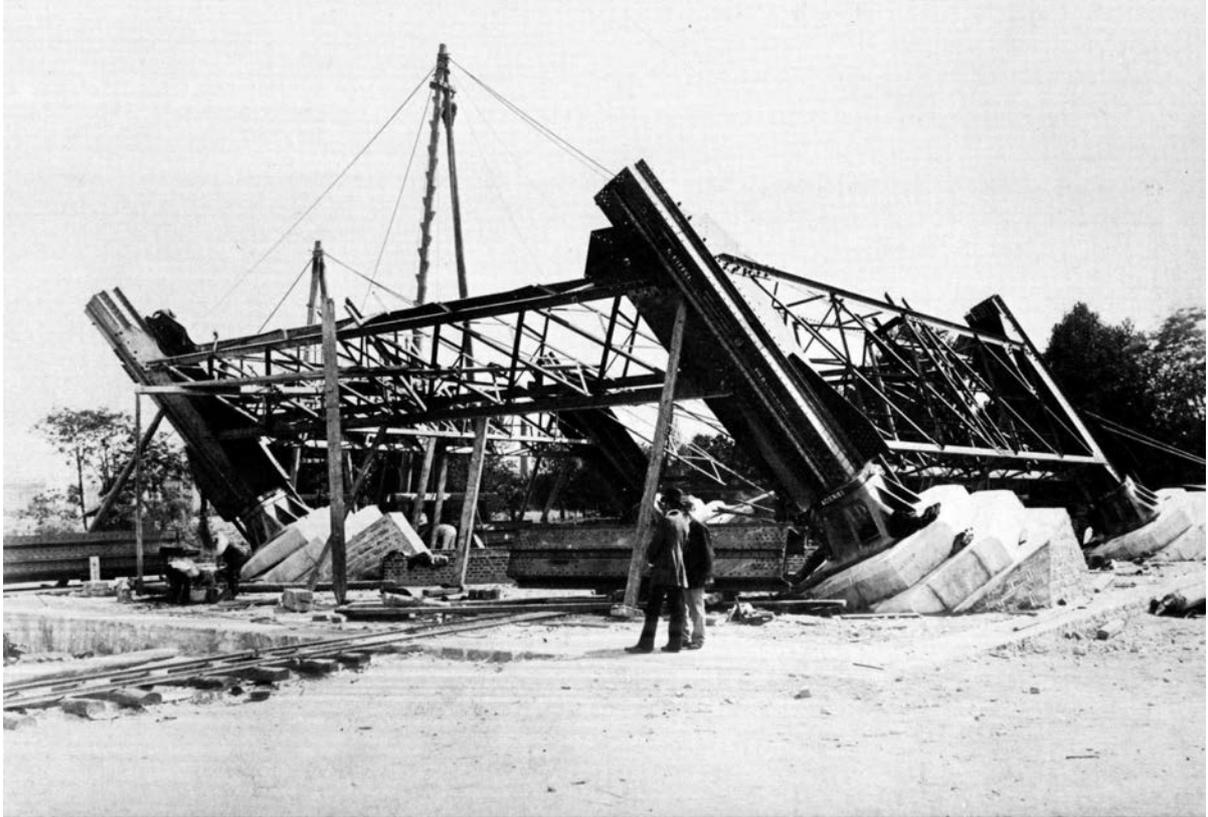


Fig. 1.4.9. Louis-Émile Durandelle: Construcción de la Torre Eiffel, 1887.

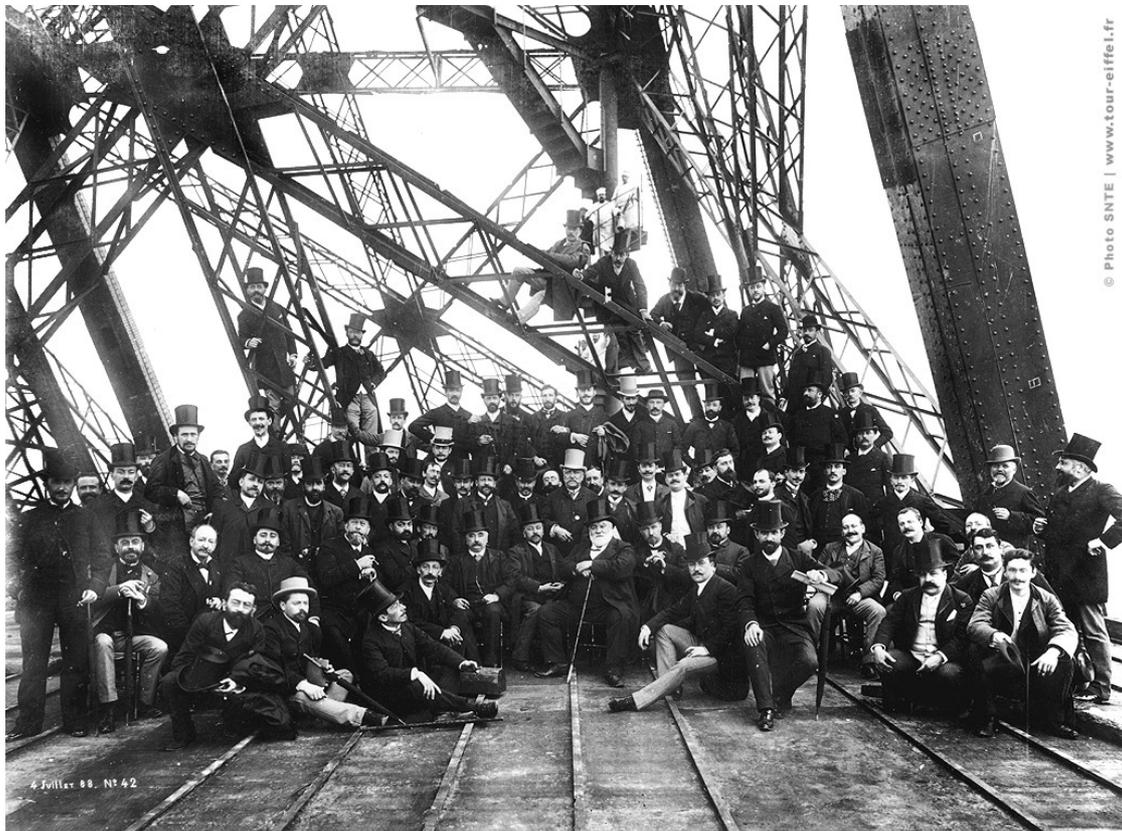


Fig. 1.4.10. Louis-Émile Durandelle: Equipo de arquitectos e ingenieros de la Torre Eiffel, 1888.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

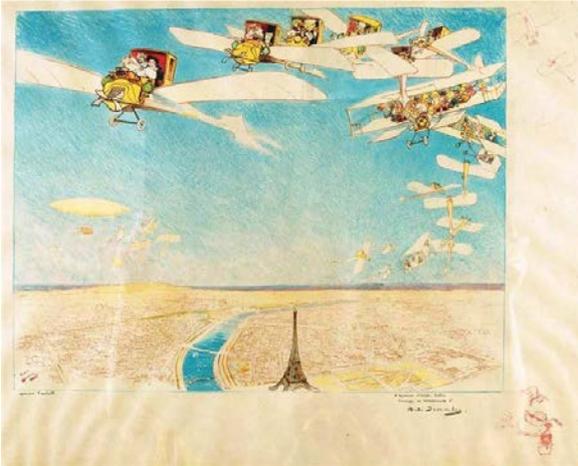


Fig. 1.4.11. André Devambez: "Avions survolant Paris et la Tour Eiffel", grabado, s.f.



Fig. 1.4.12. "Aéroplane évoluant autour de la Tour Eiffel", postal, Fonds Delaunay



Fig. 1.4.13. Gabriel Loppé: "Illuminations de la Tour Eiffel", fotografía, 1900.



Fig. 1.4.14. Else Thalemann: "La Tour Eiffel, composition abstraite d'après un fragment architectural", fotografía, c. 1925.



Fig. 1.4.15. Germaine Krull: La Tour Eiffel-Paris, Constructivism, en "Métal", 1928



Fig. 1.4.16. André Kertész: "Sombras de la Torre Eiffel, Paris", fotografía, 1929.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 1.4.17. Man Ray: "La Ville", fotografado a partir de rayogramas, 1931.

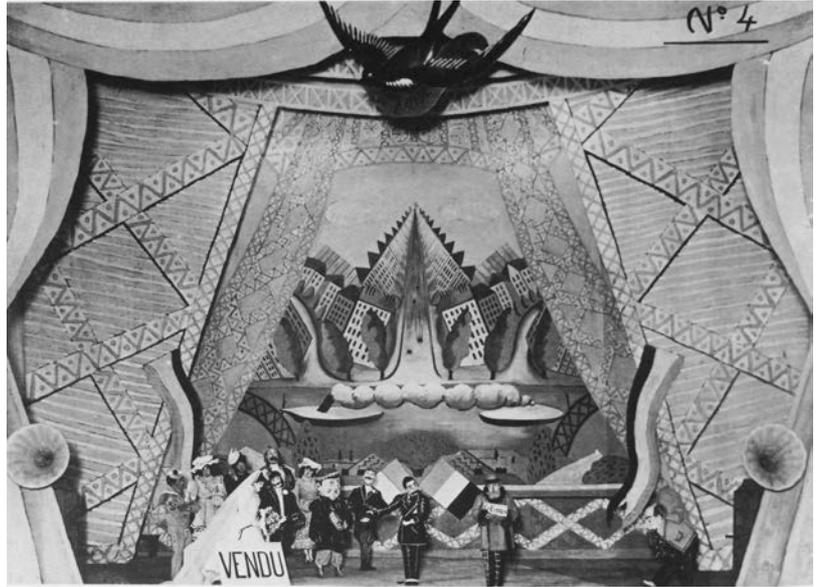


Fig. 1.4.18. Irène Lagut: Escenografía para "Les Mariés de la Tour Eiffel" de Jean Cocteau, 1921.



Fig. 1.4.19. René Clair: "Paris qui dort", fotografía del rodaje, 1925.



Fig. 1.4.2. Afiche publicitario para "The Man on the Eiffel Tower" de Burgess Meredith, 1949.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

1.5.- Las grandes construcciones del siglo XIX vistas por los pintores



Fig.. 1.5.1. William Williams: "Cast Iron Bridge near Coalbrookdale", óleo, 1780.



Fig. 1.5.3. Anónimo: "L'arrivée de la reine Victoria et du prince Albert à la gare de l'Est le 18 août 1855", óleo, 1855.



Fig. 1.5.2 Thomas Abel Prior : "La reina Victoria inaugurando la Exposición Universal de 1851, en el Crystal Palace de Londres", acuarela, 1851.



Fig. 1.5.4. William Frith: "The Railway Station", óleo, 1862.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.5. Édouard Manet: "Vue de l'Exposition Universelle", óleo, 1867.



Fig. 1.5.6. Paul Gauguin: "Pont de Grenelle", óleo, 1875.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.7. Gustave Caillebotte: "Le Pont de l'Europe. Etude final", óleo, 1876-77.



Fig. 1.5.8. Gustave Caillebotte: "Le Pont de l'Europe II", óleo, 1877.

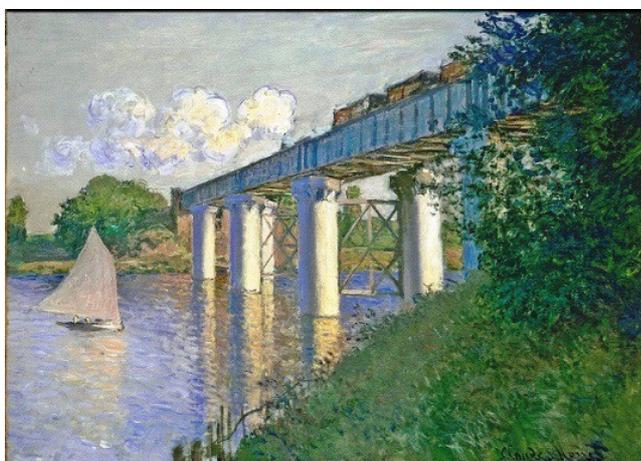


Fig. 1.5.9. Claude Monet: "Le pont du chemin de fer à Argenteuil", óleo, 1874.



Fig. 1.5.10. Joseph M. W. Turner: "Rain, Steam and Speed", óleo, 1844.

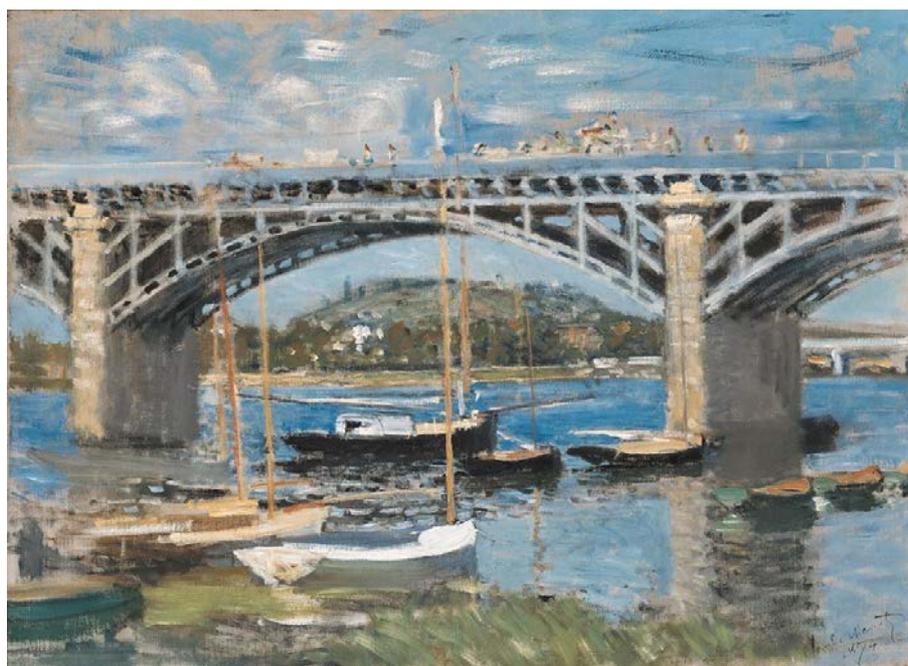


Fig. 1.5.11. Claude Monet: "Le pont à Argenteuil", óleo, 1874.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.12. Claude Monet: "La Gare Saint-Lazare. La ligne d'Auteuil", óleo, 1877.



Fig. 1.5.13. Édouard Manet: "Le chemin de fer", óleo, 1873.



Fig. 1.5.14. Claude Monet: "La Gare Saint-Lazare. Arrivée d'un train", óleo, 1877.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

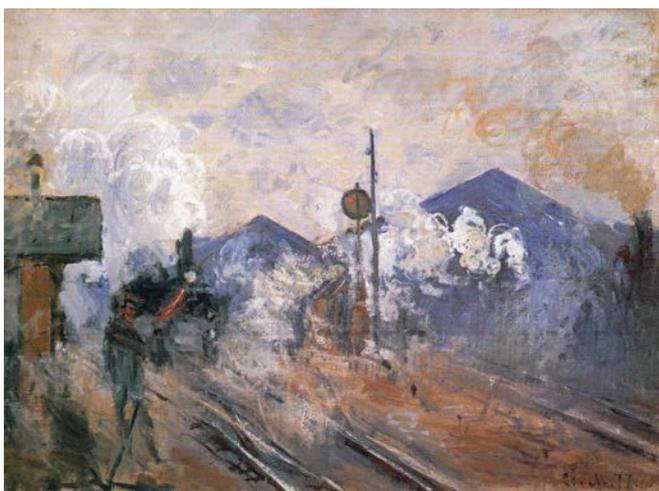


Fig. 1.5.15. Claude Monet: "Les voies à la sortie de la gare Saint-Lazare", óleo, 1877.



Fig. 1.5.16. Claude Monet: "Le pont de l'Europe, Gare Saint-Lazare", óleo, 1877.



Fig. 1.5.17. Claude Monet: "La Gare Saint-Lazare. La ligne de Normandie", óleo, 1877.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.18: Fachada de la estación de Saint-Lazare en 1867, grabado de Adolphe Joanne.



Fig. 1.5.19. Vincent van Gogh: "Estación en Den Haag", lápiz y tinta, 1882.



Fig. 1.5.20. Colin C. Cooper: "Glass Train Shed, Broad Street Station, Philadelphia", óleo, 1910.



Fig. 1.5.21. Maximilien Luce: "La Gare de l'Est sous la neige", óleo, 1917.

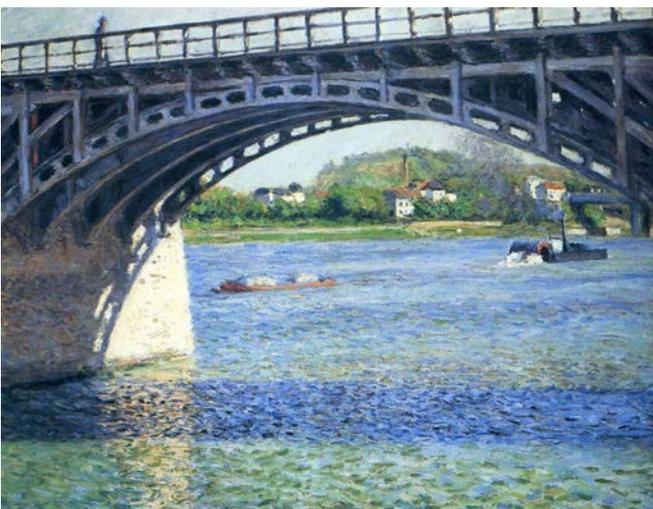


Fig. 1.5.22. Gustave Caillebotte: "Le Pont d'Argenteuil", óleo, 1885.



Fig. 1.5.23. Norbert Goeneutte: "Le Pont de l'Europe et la gare Saint-Lazare", óleo, 1888.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

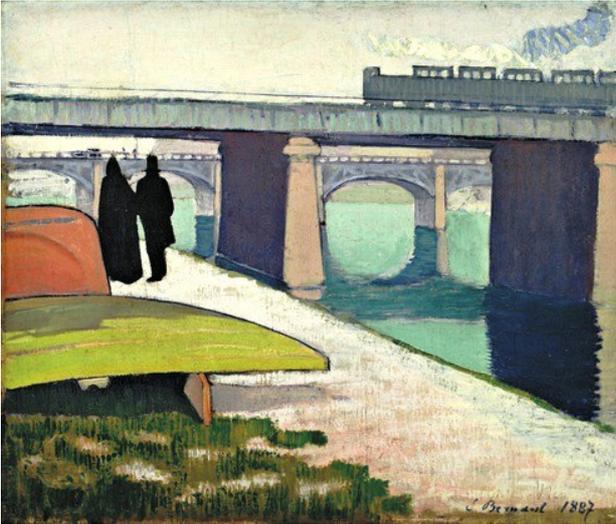


Fig. 1.5.24. Émile Bernard: "Pont de fer à Asnières", óleo, 1887.



Fig. 1.5.25. Vincent van Gogh: "Ponts sur la Seine à Asnières", óleo, 1887.

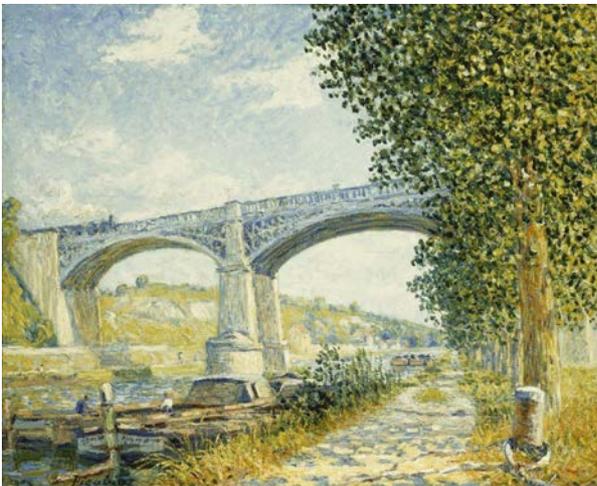


Fig. 1.5.26. Francis Picabia: "Le Pont du Chemin de Fer à Moret", óleo, 1905.

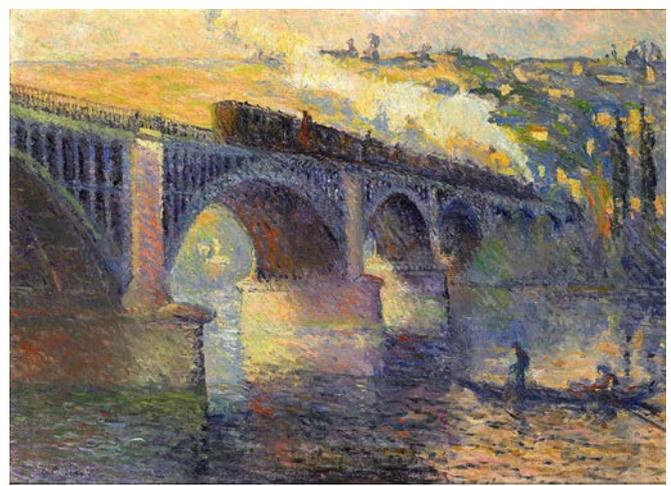


Fig. 1.5.27. Robert Pinchon: "Le Pont aux Anglais, soleil couchant", óleo, 1905.



Fig. 1.5.28. Pierre-Auguste Renoir: "Le Pont des Arts, Paris", óleo, 1868.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

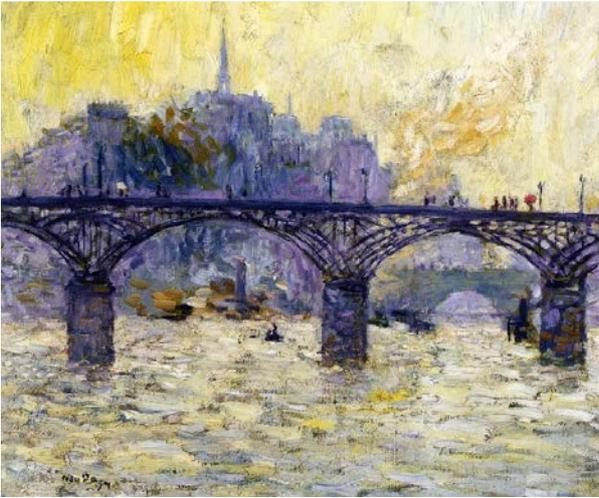


Fig. 1.5.29. Kees van Dongen: "Paris. Le Pont des Arts", óleo, c. 1903.

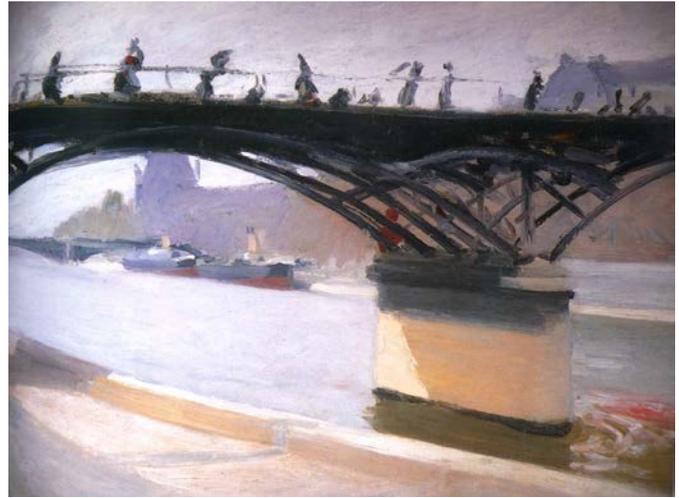


Fig. 1.5.30. Edward Hopper: "Le Pont des Arts", óleo, 1907.



Fig. 1.5.31. Edward Hopper: "Queensborough Bridge", óleo, 1913.



Fig. 1.5.32. Jean Béraud: "Les Halles", óleo, 1879.



Fig. 1.5.33. Camille Pissarro "Usine à Pontoise", óleo, 1873.



Fig. 1.5.34. Maximilien Luce: "Usine près de Charleroi", óleo, c. 1897.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.35. Pablo Picasso: "Fábrica en Tortosa", óleo, 1909.



Fig. 1.5.36. Carlo Carrá: "La estación de Milano", óleo, 1911.



Fig. 1.5.37. Umberto Boccioni: "Estados de ánimo I. Los adioses", óleo, 1911.



Fig. 1.5.38. Giorgio de Chirico: "Estación de Montparnasse. La melancolía de la partida", óleo, 1914.

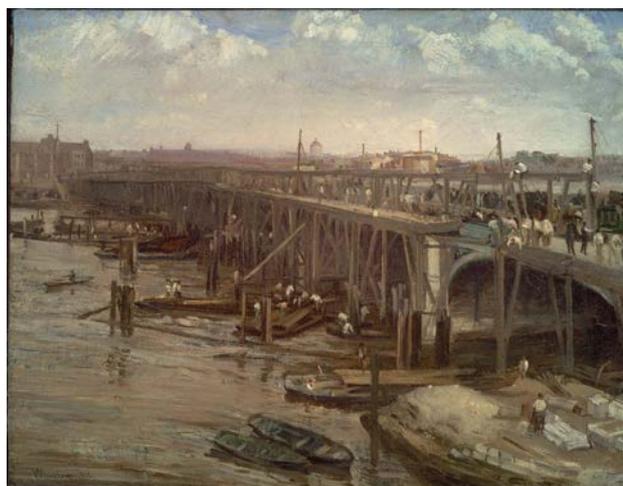


Fig. 1.5.39. James Whistler: "The Last of Old Westminster", óleo, 1862.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.40. Claude Monet: "Pont en réparation", óleo, 1872.

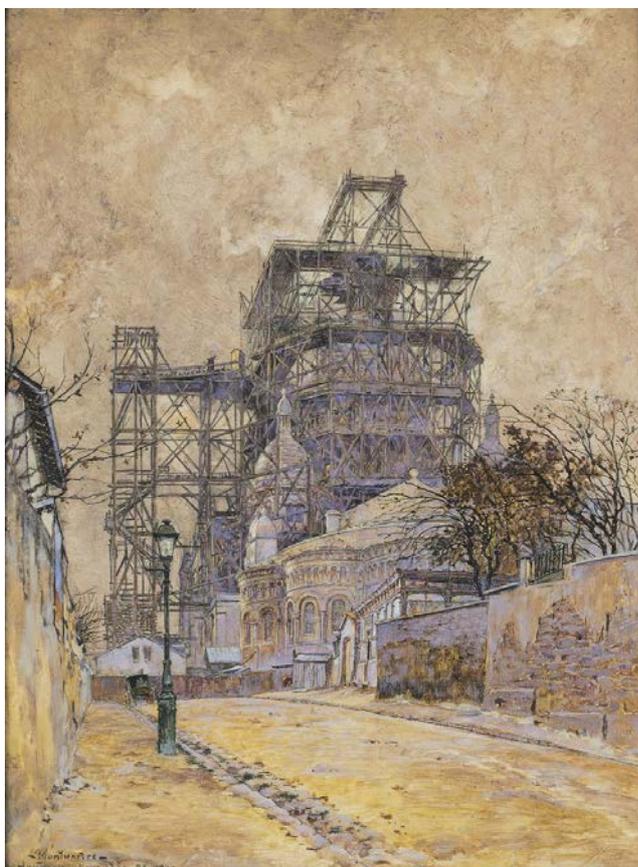


Fig. 1.5.42. Frédéric-Anatole Houbron: "L'église du Sacré-Coeur à Montmartre", acuarela, c. 1899.



Fig. 1.5.43. Victor Dargaud: "La Statue de la Liberté de Bartholdi dans l'atelier Gaget-Gautier...", óleo, 1883-84.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 1.5.41. Victor Dargaud: "L'Hôtel de Ville en reconstruction", óleo, 1880.

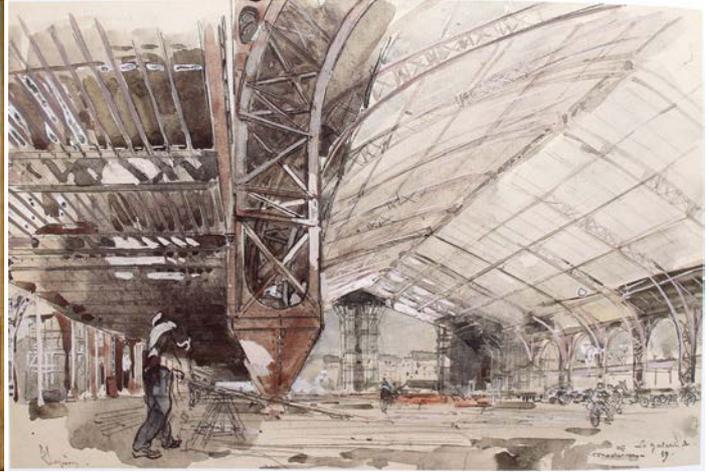


Fig. 1.5.44. Auguste Lepère: "La Galerie des Machines en construction", acuarela, 1889.



Fig. 1.5.45. Georges Souillet: "Le Grand et le Petit Palais en construction", óleo, 1900.



Fig. 1.5.46. Georges Souillet: "Pont Alexandre III en construction" óleo, 1900.



Fig. 1.5.47. Georges Souillet: "Les travaux du métropolitain, Place Saint-Michel", óleo, c. 1900.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

1.6.- La Torre Eiffel en la pintura antes de Delaunay



Fig. 1.6.1. Marc Mouclier: "La Tour Eiffel en construction",
óleo, 1888.



Fig. 1.6.2. Paul-Louis Delance: "La tour Eiffel vue de la Seine",
óleo, 1889.



Fig. 1.6.3. Henri Rivière: "La Tour en construction, vue du Torcadéro",
litografía, 1888-1902. En *Les 36 vues de la tour Eiffel*.

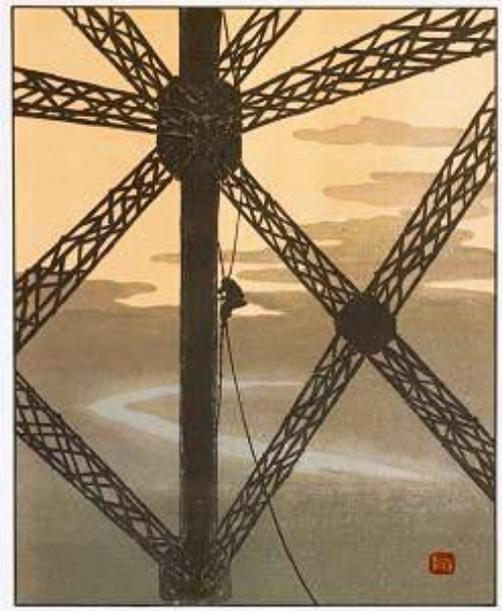


Fig. 1.6.4. Henri Rivière: "Le peintre dans la
Tour", litografía, 1888-1902.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 1.6.5. Henri Rivière: " Sur les toits", litografía,1888-1902.



Fig. 1.6.6. Henri Rivière: "En haut de la Tour", litografía, 1888-1902.



Fig. 1.6.7. Jean Béraud: "Entrée de l'Exposition Universelle de 1889", óleo, 1889.

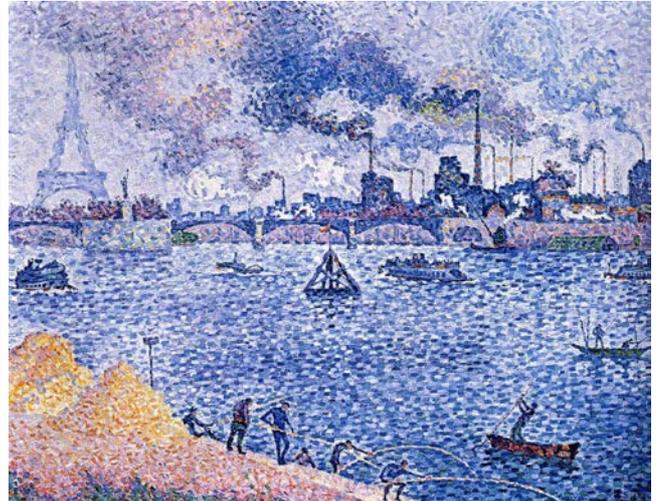


Fig. 1.6.8. Paul Signac: "Pont de Grenelle", óleo, 1899.



Fig. 1.6.9. Alfred Maurer: "Paris, nocturne", óleo, 1900.

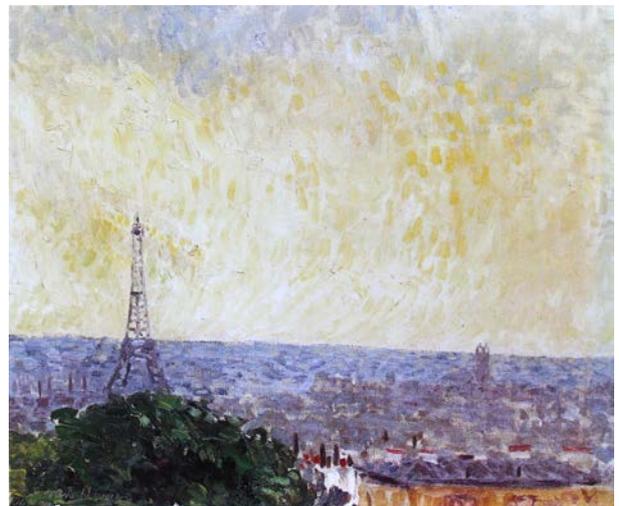


Fig. 1.6.10. Kees van Dongen: "La Tour Eiffel", óleo, 1903-04.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 1.6.11. Pierre Bonnard: "La Tour Eiffel et la Seine", c.1906.

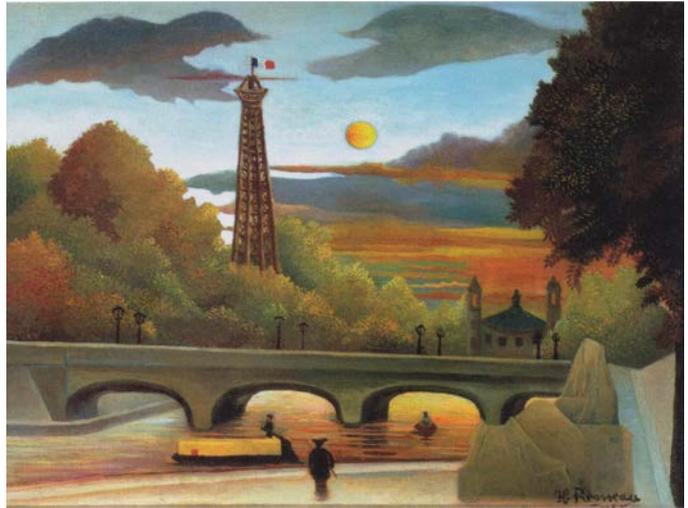


Fig. 1.6.12. Henri Rousseau: "Tour Eiffel et Trocadéro", óleo, c. 1889.



Fig. 1.6.13. Henri Rousseau: "Moi-même. Portrait paysage", óleo, 1890.

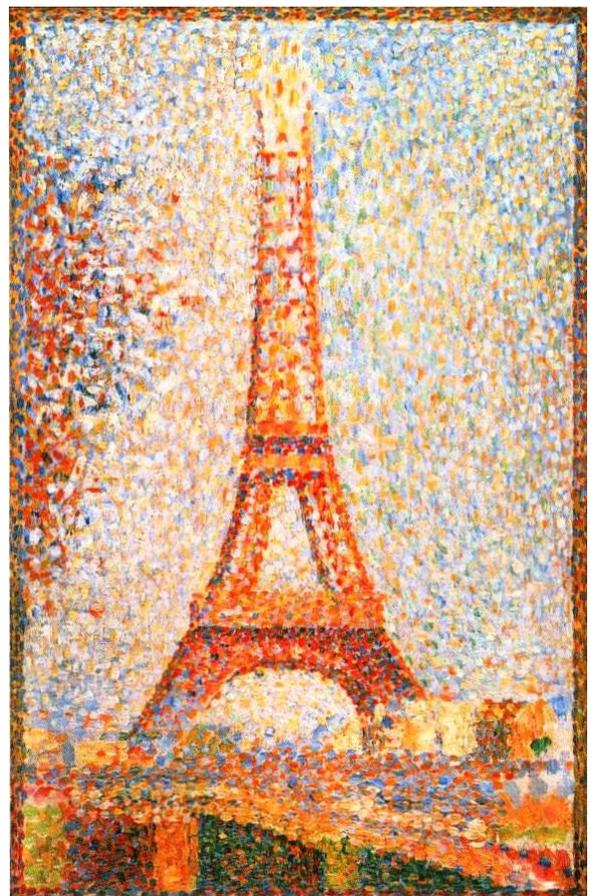


Fig. 1.6.14. Georges Seurat: "Tour Eiffel", óleo, 1889.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

CAPÍTULO 2:

Robert Delaunay en el contexto de las Vanguardias del siglo XX

2.1.- Robert Delaunay: apuntes biográficos y formación

Abordamos ahora la figura de Robert Delaunay. Nacido en París en 1885, es llevado por sus padres a visitar la Exposición Universal de 1889 con sólo cuatro años. Es su primer encuentro con la Tour Eiffel, que según Pascal Rousseau quedaría desde esa temprana edad impregnada en su imaginario.¹ Su formación artística empieza en 1902 con dos años de pasantía en el taller del escenógrafo Eugène Ronsin, que abandona con 19 años (Fig. 2.1.1). Esta experiencia habría propiciado un interés por la monumentalidad de las grandes superficies, y su manera de entender el espacio y la perspectiva.²

En 1904 empieza a pintar bajo la tutoría de su tío Charles Damour, la única formación propiamente pictórica que recibirá, y sin embargo desde el inicio toma un camino claramente divergente, pues sus primeras obras están fuertemente influenciadas por el Impresionismo y Monet, mientras que su tío es un artista más conservador. Ese mismo año ya participa por primera vez en el *Salon des Indépendants*, lo que propiciará su inmersión definitiva en la ebullición artística que vive París en esos años.

1905 sería un año crucial, pues entra en contacto con la obra de varios artistas que causarían un gran impacto en él. Por un lado en el *Salon des Indépendants* descubre a Seurat y Van Gogh, luego a raíz de una estadía en Bretaña conoce la obra de Gauguin, y finalmente en el *Salon d'automne*, ve la primera

¹ ROUSSEAU se basa en un testimonio de Philippe Soupault, según el cual Delaunay recordaba claramente algunos detalles de su visita a la Exposición de 1889, aunque no mencionara explícitamente la torre. En VV.AA: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction.", p. 16

² ROUSSEAU: Op Cit.. p. 20

exposición de los *Fauves*.³ De todos ellos es seguramente Seurat el que ejercerá la influencia más determinante.

En 1906 conoce a dos pintores con los que establecerá una relación de amistad: por un lado Jean Metzinger (Fig. 2.1.2), que en aquellos años está muy interesado en el divisionismo, y luego será un vínculo con el Cubismo, y por otro el veterano Henri Rousseau.⁴ Es también hacia esta fecha en que se empieza a interesar por las teorías del color de Michel Eugène Chevreul.⁵ Se presume que su fascinación por Cézanne, otro de sus principales referentes, se origina o se intensifica cuando visita la exposición póstuma de 1907.

Entre 1907 y 1908 conocerá a través del coleccionista alemán Wilhelm Uhde a Fernand Léger, a Guillaume Apollinaire, y sobre todo a la artista de origen ruso Sonia Terk.⁶ Coetánea de Robert, Sonia era ya seguidora del Post-Impresionismo y se le vinculaba al Fauvismo, pero además, con sólo 23 años era una artista cosmopolita y cultivada.⁷ (Fig. 2.1.3) Había viajado por varios países europeos además de haber estudiado dos años en Alemania antes de trasladarse a París en 1905. Terk se había casado con Uhde en 1908 y mantenía con él una relación profesional y amistosa, pero el matrimonio era en realidad un acuerdo de mutua conveniencia,⁸ ya que Uhde intentaba encubrir su homosexualidad y la familia de Sonia la presionaba para volver a Rusia.

Hacia abril de 1909, Sonia y Robert ya tenían una relación sentimental, y en 1910 ella se divorciaría de Uhde para volverse a casar con Delaunay a los pocos meses, adoptando su apellido. La relación trascendería lo estrictamente personal, ya que a partir de entonces las carreras artísticas de ambos transcurrirían en paralelo, influenciándose mutuamente. (Fig. 2.1.4)

³ ERNOULT, Nathalie: en VV.AA.: "Robert i Sonia Delaunay", Ed. Museu Picasso, p.17

⁴ ERNOULT: Op. Cit., p.17

⁵ VV.AA: "Robert y Sonia Delaunay". Ed. Fundación Juan March, p. s/n

⁶ ERNOULT: Op. Cit., p.17 y 24. La fecha del encuentro con Sonia varía según los autores, que mayoritariamente se inclinan por 1908.

⁷ Nacida con el nombre de Sarah Ilinitchna Stern, adoptó el apellido Terk del hermano de su madre Henri, quien la adpotó formalmente cuando tenía 5 años.

⁸ VV.AA: "Sonia & Robert Delaunay", Ed. de la Bibliothèque Nationale de France, p. 3

Delaunay había visto por primera vez las obras cubistas de Braque y Picasso en la galería Kahnweiler en 1908, y es evidente que causaron en él un impacto enorme, pues impulsaron un período de actividad artística tan prolífico como creativo. En el ámbito de los salones independientes se organizó un grupo de seguidores del Cubismo, al margen sin embargo de los artistas que lo habían creado. La fascinación de Delaunay por el nuevo movimiento le llevó a formar parte del grupo cubista, pero su participación parecía provocar en él sentimientos encontrados. Hacia 1911, con el Cubismo en pleno apogeo, se interesaba más por relacionarse con poetas ⁹ y con artistas de otras tendencias. Empezó a establecer vínculos, por ejemplo, con representantes de la Vanguardia alemana, lo que contribuiría a la difusión internacional de su obra. En 1911 fue invitado por Kandinsky a participar en la primera exposición de *Der Blaue Reiter* a la que envió una *Tour Eiffel*, un *Saint-Séverin* y dos *Villes* ("*La Ville N°2*" luego se publicaría en el almanaque). Hasta 1914, la exposición fue recorriendo diversas ciudades alemanas y escandinavas, además de Budapest. Igualmente en los años previos a la Gran Guerra Delaunay presentó obras en Londres, Zurich y Praga, y estuvo a punto de participar en la célebre exposición del *Armory Show* en New York. ¹⁰

El inicio de la Primera Guerra sorprende a los Delaunay de viaje en España y decidirán no regresar a Francia por una temporada, lo que implicará cierta desconexión de los círculos parisinos. En 1915 se trasladan a Portugal donde permanecen hasta el estallido de la revolución rusa en 1917. Aunque los Delaunay simpatizan con los comunistas, la revolución implica también el fin de la ayuda económica de la familia de Sonia. Ante esta situación, regresan a España con la idea de emprender allí nuevos proyectos y buscar fuentes de ingresos. Es en este contexto que empiezan las colaboraciones con los ballets rusos de Sergei Diaghilev. Sonia diseña el vestuario para varias obras y Robert

⁹ Conoció a su gran amigo Blaise Cendrars en 1912.

¹⁰ Delaunay retiró todas las obras enviadas a esta exposición cuando los organizadores vetaron "*La Ville*" debido a sus grandes dimensiones. ERNOULT: Op. Cit., p.18

tiene la oportunidad de aplicar su formación como escenógrafo en los decorados para "Football" (Fig. 2.1.5) que no llegará a estrenarse y una reposición de "Cleopatra" (Fig. 2.1.6), presentada en Londres en 1918.¹¹

Aunque en los primeros años de matrimonio Sonia y Robert trabajan prácticamente en paralelo, a partir de 1917, a priori debido a las circunstancias económicas, ella comienza a orientar su producción hacia las artes decorativas y la moda, sin dejar del todo la pintura. Antliff y Leighten sostienen que lo hace en parte siguiendo roles de género tradicionales, tal vez animada por Robert y especulan sobre la competencia artística que existía dentro de la pareja.¹²

Robert Delaunay y su familia regresan a París recién en 1921. El inicio de la segunda serie de la Tour Eiffel empieza al año siguiente del reencuentro con la ciudad y su emblemático monumento. A partir de 1925 incorpora los murales en su repertorio, realizando importantes encargos para algunos edificios, como el *Palais du Chemin de Fer* para la Exposición Universal de 1937. Entre estos últimos se incluye el mural "*Air, fer, eau*", al que corresponden varios bocetos preparatorios, y donde representa la Torre Eiffel por última vez. Algunos años antes, en 1930 había iniciado la que sería la última gran serie de su vida: los *Rythmes*. (Fig. 2.1.7) Estas obras basadas en el círculo como generador de composiciones dinámicas, serían las más abstractas de su carrera y llegarían a su culminación con los grandes lienzos de 1938. (Fig. 2.1.8)

Refugiado de los invasores alemanes en Montpellier, Robert Delaunay muere a causa de una enfermedad en 1941. Sonia comparte su duelo en una emotiva postal enviada a Félix Fénéon:

"Ese hombre lleno de vida, lleno de creación y de planes de trabajo ha desaparecido."

13

¹¹ RODRIGUEZ, Marie-José: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Delaunay/#haut>

¹² ANTLIFF y LEIGHTEN: "Cubism and Culture", p. 150

¹³ DELAUNAY, Sonia: Postal del 2 de noviembre de 1941. Fonds Sonia Delaunay, Bibliothèque Kandinsky.

2.2.- Delaunay y las Vanguardias: estilo, teoría, influencias

Tomando como punto de partida sus pinturas, sus textos y los diversos estudios emprendidos por críticos e historiadores, intentaremos sintetizar y destacar los aspectos más notorios y pertinentes para esta tesis, de la compleja trayectoria artística de Delaunay en busca de un lenguaje propio, a través de sus reflexiones teóricas y de su relación con los movimientos y estilos artísticos que lo influenciaron.

Las obras pictóricas y gráficas constituyen la fuente primordial para este análisis, pero también están los escritos del artista, que componen un fascinante conjunto de reflexiones sobre su oficio y un intento de ordenar sus propias ideas en un discurso teórico. La mayoría de estos textos permanecen inéditos hasta 1957, por lo que la influencia directa que pudieran haber ejercido en otros artistas antes de esa fecha es limitada. Pierre Francastel sería el responsable de recopilarlos y publicarlos de manera conjunta, acompañándolos con una extensa introducción que se puede considerar el primer trabajo monográfico sobre el artista.

Al valorar los escritos del pintor Francastel hacía la salvedad de precisar que el discurso de Delaunay se expresaba en realidad a través de sus cuadros.¹⁴ Explicaba la inquietud teórica de artista, señalando a la vez la ingenuidad de algunas de sus hipótesis científicas. Consideraba sin embargo que algunas obras esenciales como las *Fenêtres* y el "*Premier disque*" fueron fruto de esa reflexión teórica.¹⁵ John Golding fue incluso más crítico que Francastel al valorar los escritos del pintor, que calificó de "ilógicos y contradictorios".¹⁶ Los

¹⁴ FRANCASTEL: "Du cubisme à l'art abstrait", p. 31

¹⁵ FRANCASTEL: Op. Cit., p. 25

¹⁶ GOLDING: "Cubism. A History and an Analysis 1907-1914", p. 165

textos de Delaunay son sin embargo muy útiles para intentar dilucidar las intenciones, pasiones, elucubraciones, y hasta las contradicciones del pintor.

Impresionismo y Post-impresionismo

Las primeras pinturas conocidas de Delaunay datan de 1903. Sólo un año después, ya se presentaba ante el público en el *Salon des Indépendants* con obras que evidenciaban una fuerte influencia del Impresionismo, con ecos de Monet y Pissarro. Aunque poco originales, estas pinturas que corresponden evidentemente a una fase formativa, anuncian un especial interés por el color y la luz.¹⁷ Monet seguirá siendo una referencia en años posteriores, entre otras cosas también por su filiación indirecta con Baudelaire, aunque su influencia vaya en apariencia disminuyendo con el paso del tiempo y la consolidación del lenguaje maduro de Delaunay. Para Pascal Rousseau toda la producción del pintor al menos hasta 1912, es impulsada por una “avidez retiniana” que él vincula directamente con Monet y sobre todo con el “pintor de la vida moderna” baudeleriano.¹⁸ Esto se puede constatar también en su visión de la ciudad como una obra total, de la que la torre Eiffel sería parte¹⁹ y en su interés especial por la luz eléctrica.

Hacia 1905-06 su estilo ya ha virado hacia el Neo-impresionismo, con Seurat como principal maestro de referencia, como se desprende de sus escritos donde lo cita con frecuencia. (Fig. 2.2.1) De este artista le interesa tanto su pintura como sus postulados teóricos, por su priorización absoluta del color y la luz. Estilísticamente hay que mencionar la ausencia de puntillismo, pues Delaunay recurre más bien a un divisionismo expresado en pinceladas de tamaño mediano y forma rectangular para acercarse al efecto deseado. (Fig. 2.2.2) A partir de entonces empieza a estudiar las teorías del color postuladas en el siglo XIX y retomadas por Seurat, en especial la de Chevreul. Con estos

¹⁷ DRUTT / ROSENTHAL: “Visions of Paris: Robert Delaunay's Series”, p. 17-18

¹⁸ ROUSSEAU: *Visions Simultanées: l'optique de Robert Delaunay*; en VV.AA: “Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction”, p. 77

¹⁹ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 80

referentes intentará desarrollar una poco ortodoxa teoría propia basada en un análisis pseudo-científico. Sus objetivos son en cualquier caso prácticos, es decir que su teoría aspira sobre todo a ser un método aplicado al proceso de creación artística. Jean Metzinger, amigo cercano de Delaunay y futuro cubista, compartía con él estos intereses en aquellos años y habría sido un interlocutor decisivo.²⁰

Tampoco se deben olvidar otras influencias en estos años iniciales como la del Fauvismo, que se evidencia por ejemplo en su "*Autorportrait*" de 1906. (Fig. 2.2.3) La encendida paleta que empleará a partir de 1912 podría provenir de esta etapa, aunque Michel Hoog sugiere más bien que la influencia de Sonia Delaunay habría sido clave en el resurgimiento del color en su obra, después de sus años de militancia en el Cubismo.²¹

El entusiasmo de Delaunay por Paul Cézanne, en el que coincide con los demás cubistas, se desprende claramente de la lectura de los escritos del artista y es seguramente la influencia más decisiva en su obra:

“Que se recuerde la modestia de Cézanne delante de las simples manzanas y la reticencia de toda una época hacia su arte, que daría a luz muchas generaciones y haría nacer ese monstruo de arte moderno.”²²

Cézanne había participado en las primeras exposiciones impresionistas, pero su pintura había derivado hacia un arte muy personal. Entre las características destacadas de su estilo estaban su novedoso tratamiento del espacio y su empleo de la perspectiva, que fueron seguramente sus aportes más revolucionarios. El punto de partida en muchos casos era la elección de un punto de vista elevado. A esto se añadía la sensación general es que los objetos representados se comprimían hacia el plano del cuadro, y la diferencia entre figura y fondo se empezaba a disolver. Igualmente tendía a la

²⁰ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 18

²¹ HOOG: "Robert Delaunay"

²² DELAUNAY: *Le Modern'Âge*, 1929. NAF 25638, Écrits. II, 1924-1941, p. 55. Fonds Delaunay, BnF.

simplificación y geometrización de las formas y en algunas obras tardías se introdujo el uso de retículas subyacentes que acentuaban la fragmentación y el carácter bidimensional de las representaciones. (Fig. 2.2.4) Casi todos estos elementos serán retomados y desarrollados por los cubistas, aunque no todos los artistas llegarán a los mismos resultados.

La impronta de Cézanne se hace más notoria a partir de 1909, pero su sistema cromático ya estaba jugando un papel crucial en la investigación teórica de Delaunay y por ejemplo de él había tomado la idea de trabajar contrastes “simultáneos” en lugar de los contrastes “binarios” empleados por los impresionistas.

Mark Rosenthal nos recuerda que la predilección de Delaunay por realizar series de cuadros la debe tanto a Monet como a Cézanne, como lo declarara el propio pintor en un curioso artículo.²³ Ambos artistas las realizaron de manera sistemática y Delaunay asumió este método como algo esencial en su forma de trabajar. Francastel hizo un curioso paralelo para demostrar la cercanía entre Monet y Delaunay equiparando dos series: los “Nenúfares” del primero y los “Ritmos sin fin” del segundo, aunque no daba argumentos consistentes para justificar su comparación.²⁴ La idea no dejaba de ser sugerente, sin embargo un paralelo entre las *Gares Saint-Lazare* y las *Tours* parecería más pertinente y además resultaría mucho más interesante desde la perspectiva de esta tesis. Pero, ¿por qué pintar una y otra vez el mismo tema? La perspectiva contemporánea nos podría llevar pensar en argumentos comerciales, si tomamos en cuenta que la serie de los “Almires” resultó un éxito de ventas y supuso para Monet el fin de los problemas financieros que lo aquejaban.²⁵ Delaunay podría haber tomado esto en cuenta, pero difícilmente podría servir como única justificación.

²³ DELAUNAY: *Tres notas sobre la diferencia entre el arte de Delaunay y el Impresionismo y el Expresionismo*, s.f.; citado por ROSENTHAL: “Visions of Paris: Robert Delaunay's Series”.

²⁴ FRANCASTEL: Op. Cit., p. 44

²⁵ ROSENTHAL: Op. Cit., p. 11

La admiración de Delaunay por Henri Rousseau, en cambio, parece haber repercutido sobre todo en la elección de algunos temas, más que en su lenguaje pictórico, aunque en sus textos Delaunay elogiara la consistencia estilística del aduanero. En unas notas comparativas por ejemplo, parece tenerlo incluso en más alta consideración que a Cézanne: "...el humilde Cézanne lo había (sentido) pero tuvo miedo, no estaba preparado... Rousseau fue más feliz, más rico. No es sólo museo, recupera la tradición por la visión..."

²⁶ Lo mismo sucede cuando lo compara con Picasso (a quien se refiere como "P"), cuyo pillaje sistemático se reflejaría en una excesiva cantidad de etapas e influencias, mientras que Rousseau hasta el final de su vida siguió haciendo progresos sin dejar nunca de ser él mismo, lo que demuestra su "gran personalidad, continuidad y sinceridad..." ²⁷

Tal vez el texto más elocuente sobre su profunda devoción lo encontremos en una carta a Franz Marc:

"No olvidar a Rousseau... en repetidas ocasiones, he guardado sus palabras, su dulzura, sus entusiasmos, su riqueza y no necesito comprender para amar su poderosa visión: su expresión es anti-descriptiva, su profunda sensibilidad lo equiparó con los más grandes impresionistas, ha conseguido hacer cuadros al margen de sus procedimientos de oficio y es el único verdaderamente representativo en ese sentido del Sujeto." ²⁸

Entre los temas tomados de Rousseau podemos encontrar los dirigibles, los jugadores de rugby, o motivos esencialmente parisinos como los puentes sobre el Sena que vemos en "Pont à Passy" de 1895 (Fig. 2.2.5), y por supuesto la mismísima Torre Eiffel. ²⁹

²⁶ DELAUNAY: Op. Cit., p. 42. Fonds Delaunay, BnF.

²⁷ DELAUNAY: Fragmentos, notas, c. 1924. NAF 25637, I Écrits. I, 1911-1924, p. 221. Fonds Delaunay, BnF. El subrayado es del texto original.

²⁸ DELAUNAY: carta del 11 de enero de 1913; en ROUSSEAU: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction.", p. 184

²⁹ GOLDING: Op. Cit., p. 141

Rousseau también habría sido el referente en una inclinación hacia lo popular y la exaltación de aspectos de la vida cotidiana: "...Rousseau el visionario, todo visual tendencia hacia lo popular..."³⁰ En la obra de Delaunay esto se reflejaría por ejemplo en su interés por los eventos deportivos, por las atracciones de feria, en la incorporación de paneles publicitarios en algún cuadro, e incluso en su afición por la aeronáutica.

Cubismo y Orfismo

Como se mencionó antes, el primer contacto de Delaunay con el Cubismo data de 1908, aunque conociera ya anteriormente a algunos de los que serían sus exponentes, y el influjo de este nuevo movimiento se empezará a notar en su obra hacia 1909, en particular en la serie de "Saint-Séverin" (Fig. 2.2.6). Refiriéndose a ella, el artista reconoció estar "en transición de Cézanne al cubismo".³¹ La influencia cubista es evidente a partir de esta serie y durante todo lo que el propio Delaunay definiría como su período "destrutivo", es decir hasta 1912,³² principalmente por su tratamiento de la perspectiva, pero también en una mayor propensión hacia los grises y colores menos contrastados en su paleta. Después de esa fecha empezaría el fértil período "constructivo", en el que alcanzaría su máxima creatividad. Sin embargo nunca había dejado de ser un artista singular con una voluntad clara de autonomía, y su actitud hacia el Cubismo como movimiento fue siempre ambivalente. En ocasiones asumía como propios los logros de los cubistas e incluso se identificaba como uno de ellos, como podemos ver en estas citas:

"Nosotros los cubistas hemos hecho añicos definitivamente a Cézanne. Tras romper el *comptoir* ya no hay nadie que pueda recomponerlo",³³

³⁰ DELAUNAY; Carta a destinatario desconocido. NAF 25637, I Écrits. I, 1911-1924, p. 42. Fonds Delaunay, BnF.

³¹ DELAUNAY; citado en GOLDING: Op. Cit., p. 141

³² CABANNE: "L'Épopée du Cubisme", p. 221

³³ DELAUNAY; citado en GOLDING: Op. Cit, p. 144-145. Golding no traduce la palabra "compotera".

"... es una revolución en el aspecto formal... La revolución, es la fragmentación..."³⁴

"... el cubismo tuvo por un momento su noble fin; toda la juventud mundial creyó en un lenguaje nuevo..."³⁵

En otros momentos, sin embargo se afanó en marcar sus distancias tanto con los fundadores del movimiento, Braque y Picasso, como con los llamados "cubistas de salón". Incluso llegó a cuestionar la existencia y esencia mismas del movimiento, como se puede apreciar en estos encendidos fragmentos de correspondencia:

"Desde un punto de vista científico el cubismo en realidad no existe, porque el cubismo no es pictórico, ya que no posee fondo rítmico. Afirmo que no hay más que una idea de especulación materialmente superficial que tiene por base un marchante alemán y nada más".³⁶

"Todos estos camelos futuristas, cubistas, estos llamados estados del alma, estas cuartas dimensiones, no son ni pintura, ni literatura, ni arte (sic)".³⁷

"Yo era el heresiarca del cubismo."³⁸

¿Pero qué era realmente este movimiento que provocaba estas apasionadas contradicciones en Delaunay? Sabemos que el Cubismo, surgido hacia a 1908 fue uno de los movimientos fundamentales del arte moderno. Más allá de ciertas ideas convertidas en clichés, como el calificarlo de "la revolución más importante en la pintura desde el Renacimiento",³⁹ lo cierto es que realmente generó cambios sustanciales en la manera de hacer y de ver la pintura, y como cualquier cambio radical, provocó un intenso debate tanto entre los especialistas como entre el público general.

³⁴ DELAUNAY: Op. Cit., p. 97

³⁵ DELAUNAY: Op. Cit., p. 100

³⁶ DELAUNAY: carta a Joan Sacs, 16 de setiembre de 1917; citada por ROUSSEAU: "La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona", p. 57. El marchante en cuestión es Kahnweiler.

³⁷ DELAUNAY: carta a Joan Sacs, 6 de julio de 1917; citada por ROUSSEAU: Op.Cit., p. 53

³⁸ DELAUNAY: *Premier cahier*, 1939-40, p. 26; en "Du Cubisme à l'art abstrait", p. 82

³⁹ GLEIZES: "Du cubisme", prefacio para la reedición de 1945.

Aunque es un tema ampliamente estudiado, es necesario en este punto hacer un breve recuento de lo que fue el Cubismo y comentar algunas de las ideas que lo sustentan. Se suele citar el cuadro de Picasso "*Les demoiselles d'Avignon*" de 1907 (Fig. 2.2.7) como punto de partida, sin llegar a ser plenamente cubista aún, pero también hay consenso en otorgar a Georges Braque la co-paternidad del movimiento. Lo cierto es que ambos artistas trabajaban entonces en paralelo y desarrollaron una investigación conjunta que les llevó a reformular el uso de la perspectiva tradicional, tomando como principal referente la obra tardía de Paul Cézanne. El nombre del movimiento fue adoptado a partir de dos artículos escritos por el crítico Vauxcelles, que comentando obras expuestas en 1908 habló de "pintura reducida a cubos", y un año después se refirió a cuadros de Braque como "*bizarreries cubiques*".

Colin Rowe definió de manera muy sucinta las características del Cubismo tomando como punto de partida un cuadro del Mont Sainte-Victoire de Cézanne: "La frontalidad, la supresión de la profundidad, la concentración del espacio, la definición de los focos de luz, el adelantar los objetos, la paleta limitada, las retículas oblicuas y rectilíneas, la tendencia al desarrollo periférico, todas estas son características del cubismo analítico." ⁴⁰ Cubismo analítico es el nombre con el que se identifica una primera fase del movimiento que se prolonga hasta 1911 y a la corresponden los rasgos descritos por Rowe. (Fig. 2.2.8) Entre 1912 y 1916 se desarrolla el Cubismo sintético, que atenúa la transparencia y pone énfasis en la yuxtaposición de planos de color y texturas, basado en parte en el lenguaje del *collage*. A los creadores del Cubismo hay que añadir al pintor Juan Gris, (Fig. 2.2.9) que jugaría un rol esencial en la consolidación de esta segunda etapa.

La idea central del cubismo se ha simplificado en ocasiones diciendo que si en el Renacimiento se intentaba representar una realidad de tres dimensiones en dos, a partir de la incorporación de una nueva dimensión, el tiempo, planteada

⁴⁰ ROWE: *Transparencia literal y fenomenal*, en "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos", p. 158

en la Teoría de la Relatividad, el nuevo objetivo sería plasmar una realidad de cuatro dimensiones en una superficie de dos, tomando múltiples puntos de vista simultáneamente. Esto por supuesto sería una simplificación extrema y hasta incorrecta en algunos detalles.

Antliff y Leighten explican por ejemplo que los cubistas no hacían ninguna referencia directa a Einstein y la Relatividad, sino que se basaban más bien en el Convencionalismo del matemático y filósofo Henri Poincaré, que consideraba la geometría euclidiana como “una de muchas posibles” y “más conveniente” para explicar la percepción humana, pero introducía también conceptos como la curvatura del espacio, el relativismo, la cuarta dimensión y en un sentido más general, el rechazo a la idea de verdades absolutas.⁴¹ Las ideas de Poincaré eran conocidas y discutidas por los cubistas al menos desde 1908 y tres consecuencias pictóricas de su interpretación del espacio serían la deformación plástica, las vistas múltiples y las imágenes dispares. El trasfondo ideológico del cubismo partía en consecuencia del cuestionamiento de las ideas positivistas, materialistas y deterministas, y además de Poincaré tomó como referentes principales a Bergson, Nietzsche, William James y la poesía Unanimista.

De Bergson se tomó el concepto de que el tiempo anti-racional (*durée*), dependía de la experiencia humana. De aquí derivaría la idea de “simultaneidad” en el cubismo, esencial también para Delaunay. Los pintores fueron influenciados directamente por Bergson pero también a través de la literatura simbolista y unanimista, que adoptó del filósofo el concepto de *élan vital*. El Unanimismo sostenía que “un individuo podía experimentar directamente los pensamientos y sentimientos de otros, creando una conciencia colectiva”⁴²

⁴¹ ANTLIFF y LEIGHTEN: Op. Cit., p. 70-73

⁴² ANTLIFF y LEIGHTEN: Op. Cit., p. 93

En el ensayo *Del espacio monofocal a la visión panóptica*,⁴³ Juan Antonio Ramírez explica la transformación de la mirada con respecto a la perspectiva renacentista y su relación con las principales innovaciones del arte moderno. El cambio fundamental tenía que ver con la adopción de un punto de vista móvil y a la vez múltiple, que sería asumido por el Cubismo, pero también estaba muy relacionado con la influencia de ciertos inventos en los modos de ver: primero la fotografía, luego el cine, los rayos X, el cómic y, ya específicamente dentro del ámbito cubista, la técnica del *collage*.

Con respecto al marco teórico del movimiento, es pertinente recordar que los principales documentos de la época sobre el Cubismo no los escribieron ni Picasso ni Braque, sino otros artistas o críticos como André Salmon. El primer texto teórico fue "*Du cubisme*", que Albert Gleizes y Jean Metzinger escribieron a manera de manifiesto en 1912. Formulaba varios de los principios esenciales del movimiento, como el cuestionamiento de la geometría euclidiana, de la idea de una realidad absoluta, y de la pintura académica. Defendían en cambio la percepción intuitiva de Bergson y del Unanismo. Se alineaban con Cézanne en lo que definían como un "realismo profundo" que se alejaba de la pintura decorativa y de la imitación de la realidad aparente.

En 1913 el poeta y crítico Guillaume Apollinaire, amigo de la mayoría de los pintores involucrados, publicó otro texto fundamental: "*Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*". Se trataba de una recopilación de artículos escritos entre 1905 y 1912. Uno de los conceptos sugeridos era que las formas pre-existían en la mente del artista y algunas permanecían implícitas, aunque su aporte más trascendente se comentará un poco más adelante.

Por su parte el marchante Daniel-Henry Kahnweiler, desde el exilio suizo, intentó explicar el cubismo desde una perspectiva kantiana en "El surgimiento del cubismo" de 1915 (publicado recién en 1920) aunque esta noción iba en

⁴³ RAMÍREZ: en "El Objeto y el aura".

contra de los principios de los que los pintores habían partido. El texto era un intento de liberar al cubismo de un supuesto carácter anti-alemán, y curiosamente desató una agitación nacionalista francesa, a la que Delaunay no fue ajeno. De todas maneras Gleizes y Metzinger habían desestimado ya esta filiación kantiana, según la cual el Cubismo pintaba la realidad “como era y no como se veía”.⁴⁴

Alfred Barr fue el primer historiador en poner el Cubismo en perspectiva con relación al desarrollo posterior de la pintura y formuló la conocida hipótesis según la cual el arte moderno en su conjunto evolucionaba indefectiblemente hacia la abstracción. La importancia del Cubismo, residía por ende en su papel precursor como una de las fuentes esenciales del arte abstracto. A la luz de su interpretación, cualquier trayectoria que se saliera de esta línea era considerada una anomalía o peor aún, un paso hacia atrás. En el complejo diagrama evolutivo que presentaba en su libro, no parecía tener claro cómo hacer encajar el Orfismo, y es por esto que aunque Barr respetaba la obra de Delaunay, declarando su preferencia por los “Discos” abstractos, tendía a ser escéptico sobre las perspectivas de futuro del artista y del movimiento que representaba.⁴⁵

En cualquier caso el enfoque positivista de Barr ha sido muy debatido y cuestionado. John Berger por ejemplo, ha sugerido que el valor histórico del Cubismo no tenía nada que ver con los desarrollos abstractos posteriores. Por el contrario, constituyó un aislado momento de lucidez artística, que reflejaba la transformación del mundo moderno y anunciaba la revolución rusa. Se lamentaba empero de que este hallazgo temporal no hubiera llevado al arte del siglo XX por vías más progresistas.

Con el contexto del Cubismo más o menos delimitado, se puede entender sin mayores problemas porqué la propuesta de Delaunay representaba una vía

⁴⁴ ANTLIFF y LEIGHTEN: Op. Cit., p. 203-205

⁴⁵ BARR: “Cubism and Abstract Art”, p. 46

divergente. Esta constatación llevó a Apollinaire desde un inicio a diferenciarlo de la tendencia general cubista, clasificando su obra en una categoría separada a la que bautizó como Cubismo órfico. Aunque incluiría en esa tendencia “pura” a otros pintores como Kupka, Léger, Sonia Delaunay, Picabia y Duchamp, el poeta atribuyó a Robert Delaunay la invención del Orfismo. Se caracterizaría por no tomar elementos de la realidad visual, sino creados por el artista, por reintroducir el color, y por una tendencia lírica, equiparable a la de la música, de allí la referencia a Orfeo. Delaunay prefirió siempre el término Simultaneísmo, aunque reconoció el acierto de Apollinaire al detectar las singularidades de su obra y su tendencia hacia la abstracción.

El Orfismo, cuya identidad como movimiento se había generalmente menospreciado como una elucubración difícil de sustentar en la práctica, fue reivindicado décadas después por Virginia Spate. La autora objetaba el “determinismo extremadamente rígido”⁴⁶ en la historia del arte que enfatizaba la idea de una evolución de la pintura hacia la abstracción, promovida especialmente por Alfred Barr. Los orfistas, al no encajar bien en este esquema, habían tendido a ser subvalorados. Estos artistas habrían usado según Spate “modos” cubistas para “expresar como la mente aprehende simultáneamente un número infinito de objetos, pensamientos, sensaciones y talentos”.⁴⁷ El objetivo de Delaunay habría sido entonces crear un nuevo tipo de estructura pictórica basada en los colores que se entrelazan y modulan.

Delaunay y el Futurismo

Los vínculos estéticos más evidentes de Delaunay en la década del 10 son principalmente con el entorno del Cubismo, pero no hay que olvidar tampoco la relación que su obra parece tener con el Futurismo, si bien el propio pintor siempre renegó de supuestos vínculos con este movimiento.

⁴⁶ SPATE: *Orfism*, p. 73

⁴⁷ SPATE: Op. Cit., p. 77

J. A. Ramírez por ejemplo, sostiene que tanto las pinturas de Robert como las de Sonia hacia 1912-14 son "futuristas e intensamente dinámicas".⁴⁸ Aunque no detalla sus razones, basándonos en cómo entiende la difusión de la influencia futurista, factores clave serían la inspiración maquinista y las referencias al movimiento circular como las que veríamos por ejemplo en "Manifestación intervencionista" de Carlo Carrà (Fig. 2.2.10) o "*Moulin à café*" de Marcel Duchamp (Fig. 2.2.11), ambas mencionadas por Ramírez. Aunque en la obra de Delaunay los círculos no siempre van ligados de manera evidente a la idea de movimiento, sí lo están en casos como el "*Hommage à Blériot*" de 1914, con la hélice como elemento generador, o en "*Manège de cochons*" (Fig. 2.2.12)⁴⁹

Pascal Rousseau encuentra más coincidencias: "Delaunay – muy cercano en esto de Fernand Léger y de los futuristas – concibe la ciudad como una obra de arte total."⁵⁰ Igualmente comparten un interés especial por la luz eléctrica, sus efectos y posibilidades.

Existen también en todo caso ejemplos que indicarían una influencia de Delaunay sobre los futuristas. Las obras "*Formes circulaires, Soleil*" de 1912-13 (Fig. 2.2.13) y "*Formes circulaires. Soleil et lune*" de 1912-31 tienen, como indican los títulos, una inspiración cósmica que nos recuerda un conjunto de obras tituladas "Mercurio pasando delante del Sol" de 1914 (Fig. 2.2.14) de Giacomo Balla, que además guarda ciertas similitudes formales con las *Fenêtres*. Las formas circulares empiezan a tener una presencia destacada en la obra de Balla a partir de 1913, casi al mismo tiempo que en la de Delaunay, y surgen en el marco de sus estudios del movimiento de los automóviles y las motocicletas. No parece fácil determinar si uno de ellos ejerce influencia sobre

⁴⁸ RAMÍREZ: "El objeto y el Aura", p. 54

⁴⁹ La única representación del "*Manège de cochons*" conservada en condiciones data de 1922 y no corresponde al período mencionado por Ramírez. Sabemos sin embargo que existieron al menos dos versiones anteriores, la primera de 1906 parcialmente destruida y la segunda de 1913 en paradero desconocido.

⁵⁰ ROUSSEAU: *Visions Simultanées: l'optique de Robert Delaunay*; en VV.AA: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction", p. 80

el otro en el lapso de 1912-13, pero por otro lado, si está claro que el tema astronómico aparece en la obra de Balla casi dos años después de haberlo planteado Delaunay por primera vez. Matthew Drutt también ve la influencia del pintor francés, y específicamente de las *Villes* de 1911, en las vistas urbanas de Boccioni,⁵¹ y a esta lista podríamos añadir también las representaciones de la Galería Vittorio Emanuele II de Carrà, (Fig. 2.2.15) aunque su cercanía con el lenguaje del Cubismo analítico deja dudas sobre si Delaunay sería la fuente principal de inspiración.

Si la relación de Delaunay con el Cubismo fue por decir lo menos complicada, la que mantuvo con el Futurismo fue directamente hostil. Es preciso aclarar que a pesar de las afinidades entre ambos movimientos y la evidente influencia francesa en los italianos, las tensiones entre cubistas y futuristas fueron habituales desde el inicio, en buena parte debido a la beligerancia de Marinetti y sus seguidores.⁵² Tanto Gino Severini como Umberto Boccioni consideraron, por ejemplo, que el Orfismo era un término inventado por los pintores cubistas (aunque no fueran ellos e incluso algunos renegaran de la etiqueta) que no querían admitir que en realidad hacían pintura futurista, “un elegante disfraz” en palabras de Boccioni.⁵³ No es de extrañar entonces que existieran fricciones entre Delaunay y los artistas italianos, de los que siempre intentó desvincularse: “El futurismo es un movimiento maquinista. No es vital.”⁵⁴

Un tema de enfrentamiento directo entre Delaunay y los futuristas giraba alrededor de la paternidad del llamado Simultaneísmo. Christine Borel aclara que si bien el término “simultáneo” fue efectivamente empleado primero por los futuristas, la técnica a la que se refería la había aplicado primero Delaunay.⁵⁵ El debate era en cualquier caso justificado, y en un artículo publicado en *Der*

⁵¹ DRUTT / ROSENTHAL: Op.Cit., p. 28

⁵² PIZZA: “Las ciudades del futurismo italiano”, p. 159-164

⁵³ PIZZA: Op. Cit., p. 166-167

⁵⁴ DELAUNAY: *Simultaneísmo en la Pintura Moderna Contemporánea*, 1913; citado por DRUTT: Op. Cit., p. 28

⁵⁵ BOREL: Severini tra Parigi e Milano: la disputa sulla simultaneità, en VV.AA. “Gino Severini 1883-1966”, Silvana, Milano, 2011; citado por PIZZA, Op. Cit., p. 164

Strum en diciembre de 1913, Boccioni acusaba a Delaunay de haberse apropiado del término.⁵⁶ En su argumentación el pintor y escultor citaba nada menos que a Apollinaire, quien había sugerido anteriormente que este concepto lo había tomado el pintor francés de los italianos. Delaunay habría emplazado a Apollinaire a retractarse de su comentario inicial, pero no solamente no lo hizo, sino que en artículos posteriores el poeta y crítico, más preocupado por aglutinar a todas las Vanguardias bajo una misma bandera, insistió en demostrar la existencia de aquel vínculo. En uno de ellos publicado el 4 de marzo de 1914 en *l'Intransigeant* se refirió al "*Hommage à Blériot*" como "futurismo arremolinado".⁵⁷ Estas desavenencias públicas, sumadas a la creciente amistad entre Delaunay y Cendrars por un lado y entre Apollinaire y Picasso por el otro, acabarían distanciándolos notablemente.⁵⁸

Delaunay como pintor abstracto

Algunas interpretaciones ven la entrada de Delaunay en el ámbito de la pintura abstracta como algo súbito y abrupto. Alfred Barr, Pierre Francastel y otros historiadores han coincidido en señalar que el "*Premier disque*" de 1913 (Fig. 2.2.16) es una obra tan importante como aislada, pues no tendría precedentes directos ni continuación en la obra posterior de Delaunay.⁵⁹ No acabamos de entender estas afirmaciones pues nos parece ver semejanzas claras tanto en cuadros precedentes como posteriores del pintor. La serie "Formas circulares" iniciada el año anterior, por ejemplo, parece un claro antecedente. Incluso en una de ellas, "Contrastes simultáneos: sol y luna" de 1912–13, se aplica ya un formato circular, probablemente inspirado en algunas "Nymphéas" de Monet de 1907-08 (Fig. 2.2.17)⁶⁰, e insinuado también en la versión "Formas circulares. Sol y luna" de 1912-31. Drutt por su parte ve un antecedente del "*Premier*

⁵⁶ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 28

⁵⁷ APOLLINAIRE; citado por MOLINARI: "Robert et Sonia Delaunay", p. 23

⁵⁸ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 28

⁵⁹ BARR, FRANCASTEL y varios otros, citados por HUGHES, G.: *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's First Disk*, p. 306. El mismo Hughes está parcialmente de acuerdo con esta idea.

⁶⁰ SPATE; según ROUSSEAU: Op. Cit., p. 199

disque" en la divisionista "*Paysage au disque solaire*" de 1906-07. (Fig. 2.2.2) ⁶¹ Sin embargo si hubiera que buscar una fuente directa nos inclinaríamos por los llamados círculos cromáticos. ⁶² Chevreul (Fig. 2.2.18) y Rood (Fig. 2.2.19), teóricos de referencia para Delaunay, presentaron los suyos con fines científicos, y algunos años después, basado en aquellos, Seurat elaboró uno propio con fines artísticos. Delaunay da el paso de convertir esta herramienta científica y/o de trabajo en una obra de arte, y consigue con ello lo que se reconoce habitualmente como su primera pintura totalmente abstracta.

Golding veía un precedente del "*Premier disque*" en una representación del disco del espectro cromático sobre el suelo de un *Saint-Séverin*. ⁶³ Se refería sin duda al cuadro conocido como "*Saint-Séverin n°7*" (Fig. 2.2.20), en el que Delaunay escribió la fecha de 1908. Actualmente se sabe sin embargo que aquella serie se empezó recién en 1909 y se piensa que este lienzo en concreto se inició en 1910 y no fue terminado hasta 1915, durante la estancia del artista en Portugal. ⁶⁴ No se trataría de un precedente entonces sino que por el contrario Delaunay haría en su última pintura de Saint-Séverin un guiño a su fase más abstracta, incorporando también una gama cromática más propia de su obra posterior a 1913.

Las secuelas del "*Premier disque*", se pueden también percibir con cierta claridad en el "*Hommage à Blériot*", sobre todo en la versión final, en el proyecto de escenografía para "*Football*", y en especial en la extensa serie de los "*Rythmes*" (1930-38), obras totalmente abstractas que se basan en el uso del círculo.

En sus acercamientos a la abstracción, Delaunay se mueve en paralelo con Frantisek Kupka, (Fig. 2.2.21) otro representante del Orfismo. En todo caso a

⁶¹ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 18

⁶² DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 40

⁶³ GOLDING: Op. Cit., p. 166

⁶⁴ ROUSSEAU; en VV.AA.: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction", p. 104. Et Al.

diferencia de otros pintores de su tiempo incluido el propio Kupka, parece claro que la abstracción para Delaunay no era necesariamente un objetivo a alcanzar ni un territorio del que ya no se podía volver una vez conquistado. Siempre siguió creando obras figurativas en paralelo con las más geométricas y abstractas.

Delaunay y la arquitectura

Un aspecto de la obra de Delaunay que resulta de especial interés en el marco de esta tesis es la reiterada referencia a la arquitectura. Pero no debemos pensar que al decir esto hablamos únicamente de plasmar edificios y monumentos en el lienzo, aunque también sea el caso. Sus alusiones arquitectónicas también incluyen otros dos temas que se deben tomar en cuenta. Por un lado Delaunay escribe frecuentemente en sus textos sobre la pintura en general y sobre sus propias obras otorgándoles atributos arquitectónicos y constructivos. Para él la arquitectura constituiría, por lo que nos da a entender, un modelo de estructura y composición perfectamente transferible a la pintura: “Cuanto más profunda una obra, más construida está – y más duradero es el placer”⁶⁵ o refiriéndose a las *Fenêtres*:

“...primeros balbuceos hacia la nueva arquitectura del cuadro... Primeros pasos hacia la arquitectura del nuevo arte (sueño cubista).”⁶⁶

Pero la arquitectura también podía aparecer en sus textos ligada a ideas más abstractas. En este fragmento, por ejemplo, el pintor parece atribuirle un potencial entre místico y filosófico:

“En el ámbito plástico, me atreví con una arquitectura en color, con la esperanza de concretar impulsos, estados de una poesía dinámica...”⁶⁷

⁶⁵ DELAUNAY: *Constructionnisme et néo-classicisme*. NAF 25637, I Écrits. I, 1911-1924, p. 186. Fonds Delaunay, BnF.

⁶⁶ DELAUNAY: *Fragments, notes*, c. 1924; en “Du Cubisme à l'art abstrait”, p. 102

⁶⁷ DELAUNAY: “Du Cubisme à l'art abstrait”, p. 98. La palabra *impulsos* es una traducción de *élans*, concepto que remite a Bergson.

Por otra parte Delaunay hace también muchas referencias al carácter complementario de la pintura y la arquitectura que apuntan a poner de relieve el papel del arte mural, como cuando dice:

“El arte abstracto es la representación de su tiempo... es el complemento del muro verdadero en la arquitectura moderna, ya no siendo el muro sólo un símbolo, sino una realidad viva construida en el espacio... una obra abstracta... puede unirse íntimamente con la arquitectura, estando ella a su vez construida arquitectónicamente.”⁶⁸

Delaunay reivindica una interdependencia entre ambos oficios, que como veremos más adelante se reflejará en la fusión de estructuras tectónicas y pictóricas en sus lienzos, como en la serie de las *Fenêtres*, pero también llegaría a repercutir en la teoría y la praxis arquitectónica, especialmente en el período de entre guerras.

En cualquier caso, el aspecto más notorio de su relación con la arquitectura es la representación frecuente y sistemática de obras arquitectónicas. El edificio más presente en su obra es, como podemos imaginar, la Torre Eiffel, "gran dama y maravilla del mundo" y de la que se declara enamorado,⁶⁹ pero existen otros ejemplos que muestran su interés por estilos y tipologías arquitectónicas muy diversas. En 1909, por ejemplo, realiza una primera obra de temática industrial: "*Usines à Chaville*", (Fig. 2.2.22) muy cercana aún al lenguaje de Cézanne en comparación con la contemporánea y más radical "Fábrica en Tortosa" de Picasso. (Fig. 1.5.35)

Aquel mismo año aparecerían en su obra vistas parciales de la catedral de Notre-Dame de Paris y la iglesia de Saint-Séverin, a la que dedica su primera serie. Algunos años más tarde, en 1912 representará también la catedral de

⁶⁸ DELAUNAY: Op. Cit., p. 95

⁶⁹ LANOUX: "La Tour Eiffel", p. 94

Laon, (Fig. 2.2.23) lo que confirmaría un especial interés por el estilo gótico. Es pertinente recordar en este sentido que Viollet-le-Duc, el crítico más influyente del siglo XIX en Francia llegó a insinuar la posibilidad de crear el equivalente a un estilo gótico en hierro, que explotara al máximo las posibilidades estructurales y constructivas de este material, como algo deseable. Ya los arquitectos del Art Nouveau se movieron sobre este lineamiento teórico y para inicios del siglo XX seguramente cualquier iniciado en la arquitectura veía las afinidades entre la arquitectura de hierro y las catedrales góticas. El interés de Delaunay por este estilo medieval es pues difícilmente una casualidad.

Por otro lado, también desde 1909 empieza a pintar vistas urbanas de Paris, y aunque en muchas de estas se incluye la torre Eiffel, el protagonismo es compartido por otros edificios. Aquí en todo caso lo que interesa a Delaunay es más bien el conjunto urbano, antes que una construcción puntual. Son retratos de la ciudad, que no olvidemos, representa la quintaesencia de "lo moderno" desde los escritos de Baudelaire.

CAPÍTULO 2: IMÁGENES

2.1.- Robert Delaunay: apuntes biográficos y formación

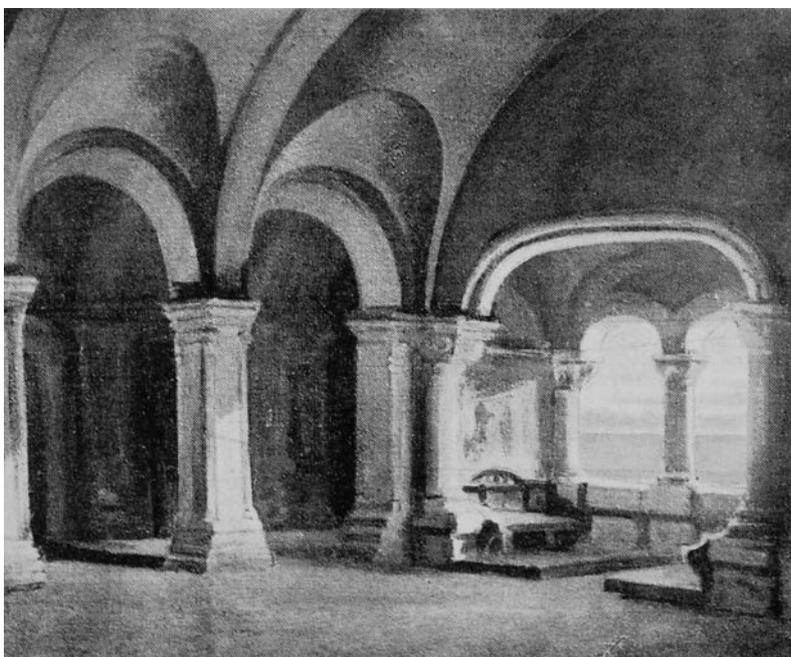


Fig. 2.1.1. Eugène Ronsin: Escenografía para "Pelléas et Mélisande", 1902.



Fig. 2.1.3. Sonia Delaunay: "Jeune Finlandaise", óleo, 1907.

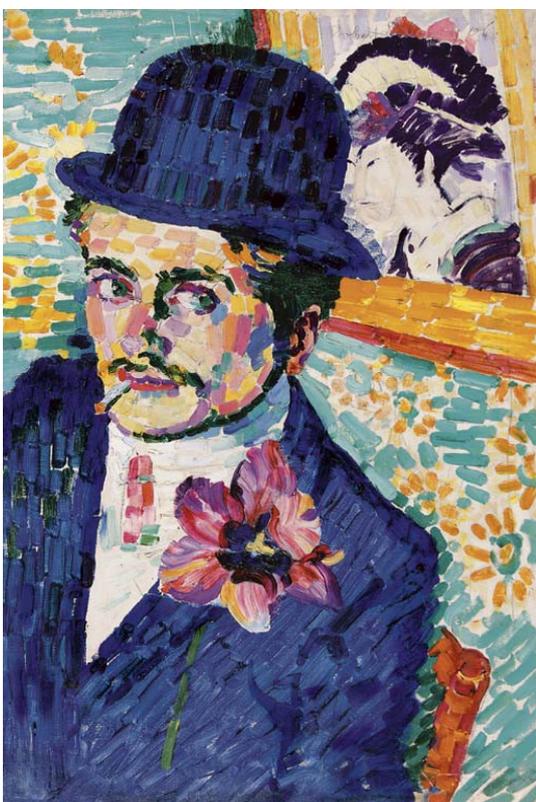


Fig. 2.1.2. Robert Delaunay: "L'homme à la tulipe (Portrait de Jean Metzinger)", óleo, 1906.



Fig. 2.1.4. Sonia y Robert Delaunay fotografiados en 1923.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

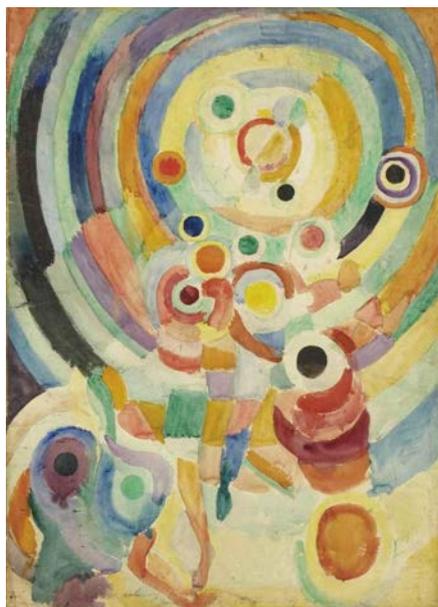


Fig. 2.1.5. Robert Delaunay: "Football", acuarela, 1917.



Fig. 2.1.6. Robert Delaunay: escenografía para "Cléopâtre", 1918.



Fig. 2.1.7. Robert Delaunay: "Rythme, Joie de vivre", óleo, 1930.



Fig. 2.1.8. Robert Delaunay: "Rythme N°2", óleo, 1938.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

2.2.- Delaunay y las Vanguardias: estilo, teoría, influencias



Fig. 2.2.1. Georges Seurat: "L'hospice et le phare de Honfleur", estudio al óleo, 1886.

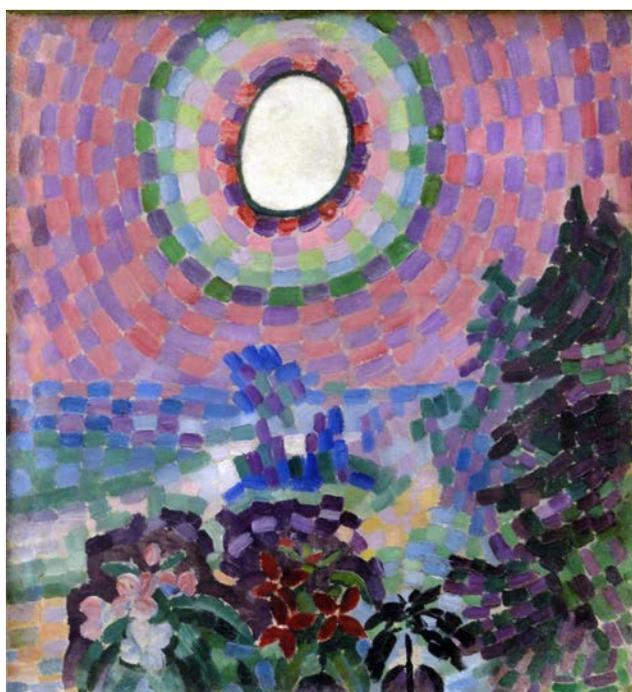


Fig. 2.2.2. Robert Delaunay: "Paysage au disque solaire", óleo, 1906.

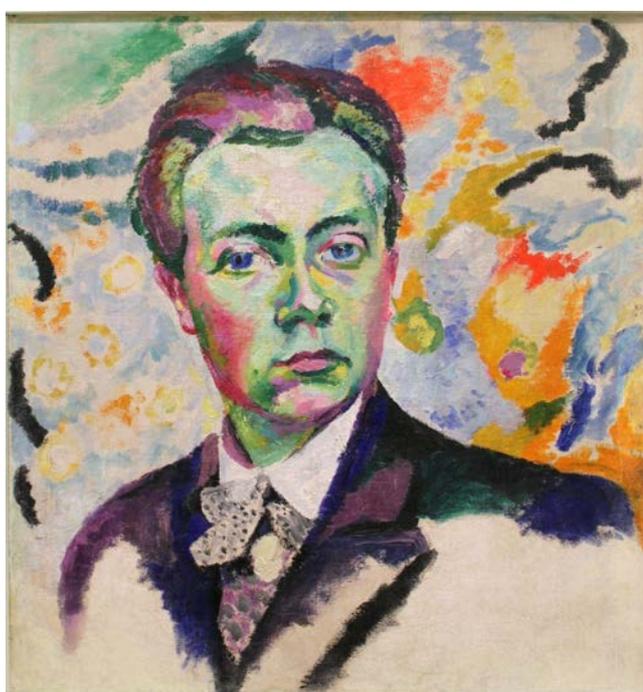


Fig. 2.2.3. Robert Delaunay: "Autoportrait", óleo, 1906.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 2.2.4. Paul Cézanne: "Le Mont Sainte-Victoire", óleo, 1902-04.



Fig. 2.2.5. Henri Rousseau: "Pont à Passy", óleo, 1895.

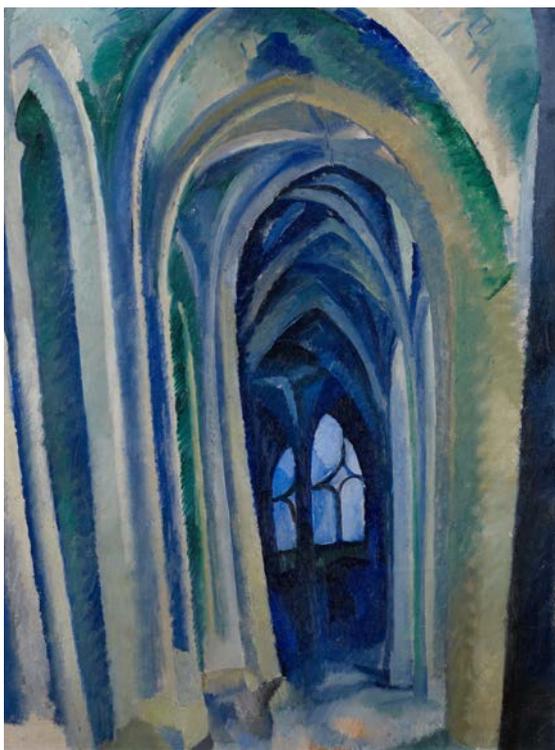


Fig. 2.2.6. Robert Delaunay: "Saint-Séverin N°2", óleo, 1909.



Fig. 2.2.7. Pablo Picasso: "Les demoiselles d'Avignon", óleo, 1907.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

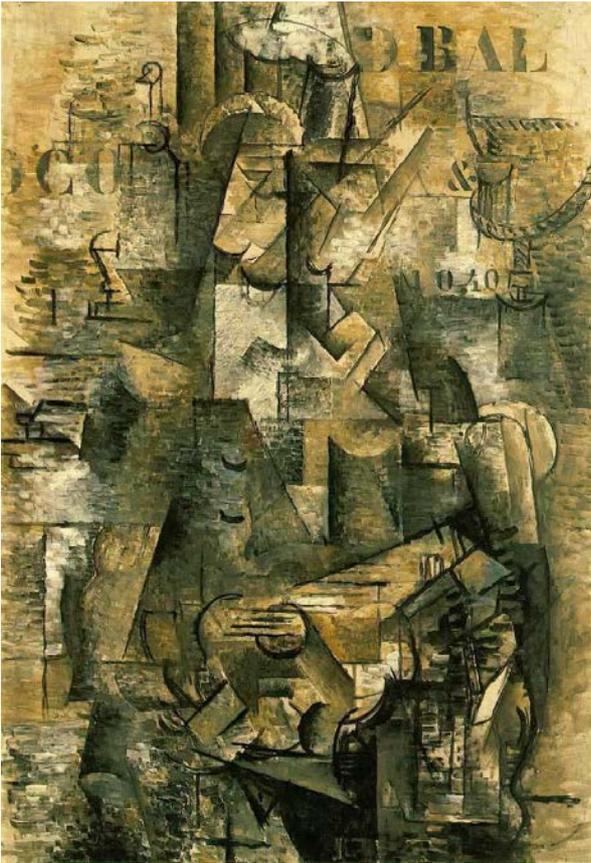


Fig. 2.2.8. Georges Braque: "Le portugais", óleo, 1911-12.

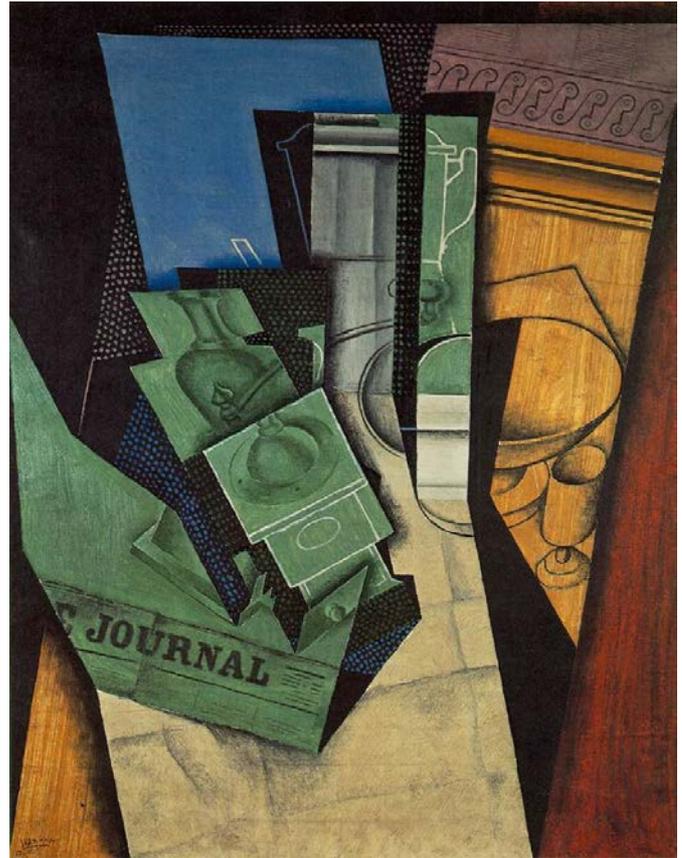


Fig. 2.2.9. Juan Gris : "Le petit déjeuner", óleo y carboncillo, 1915.



Fig. 2.2.10. Carlo Carrà: "Manifestación interventionista",
témpera y collage, 1914



Fig. 2.2.11. Marcel Duchamp: "Moulin à café", óleo, 1911.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 2.2.12. Robert Delaunay: "Manège de cochons", óleo, 1922.



Fig. 2.2.15. Giacomo Balla: "La Galleria di Milano", óleo, 1912.



Fig. 2.2.13. Robert Delaunay: "Formes circulaires, Soleil n°1", óleo, 1912-13.

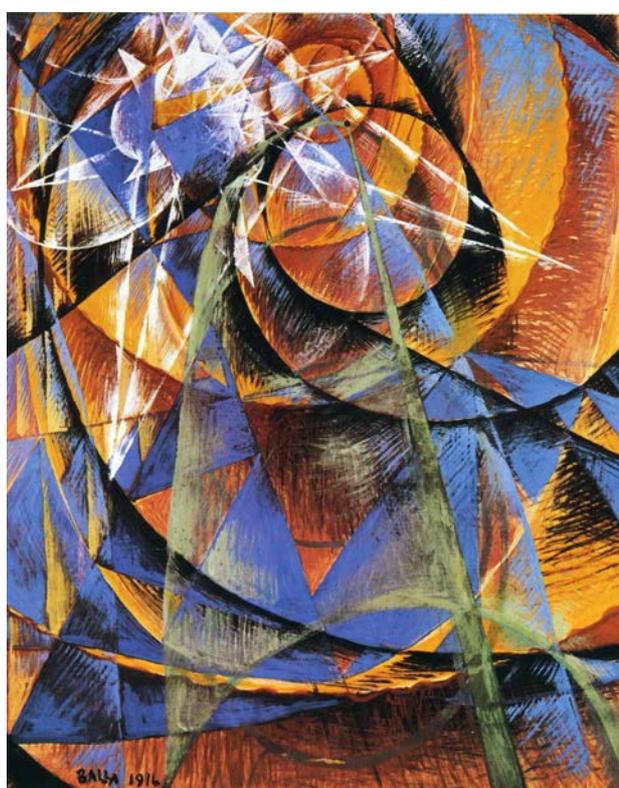


Fig. 2.2.14. Giacomo Balla: "Mercurio pasando delante del Sol", témpera, 1914.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 2.2.16. Robert Delaunay: "Premier disque", óleo, 1913.

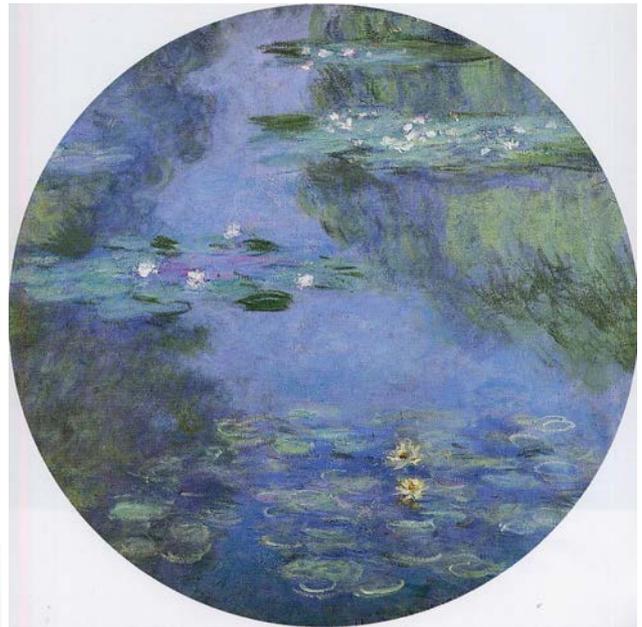


Fig. 2.2.17. Claude Monet: "Nymphéas", óleo, 1908.



Fig. 2.2.18. Michel-Eugène Chevreul: Premier cercle chromatique, 1861.

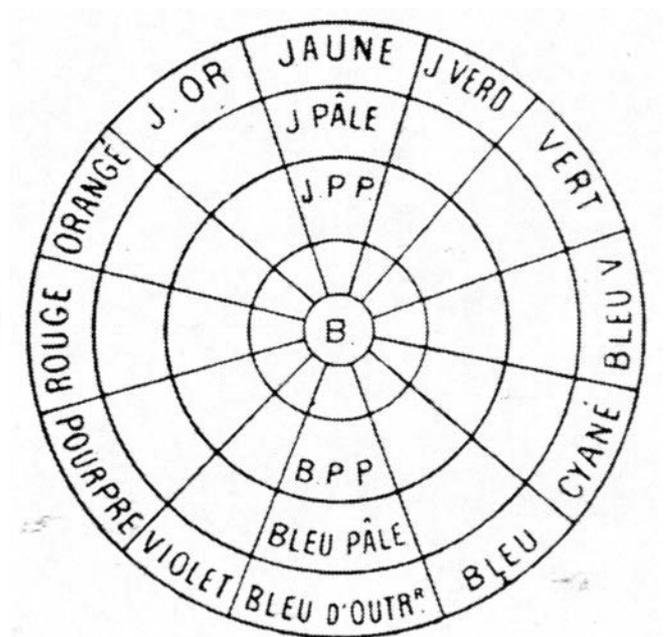


Fig. 2.2.19. Ogden Rood: Diagrama de colores, 1879.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

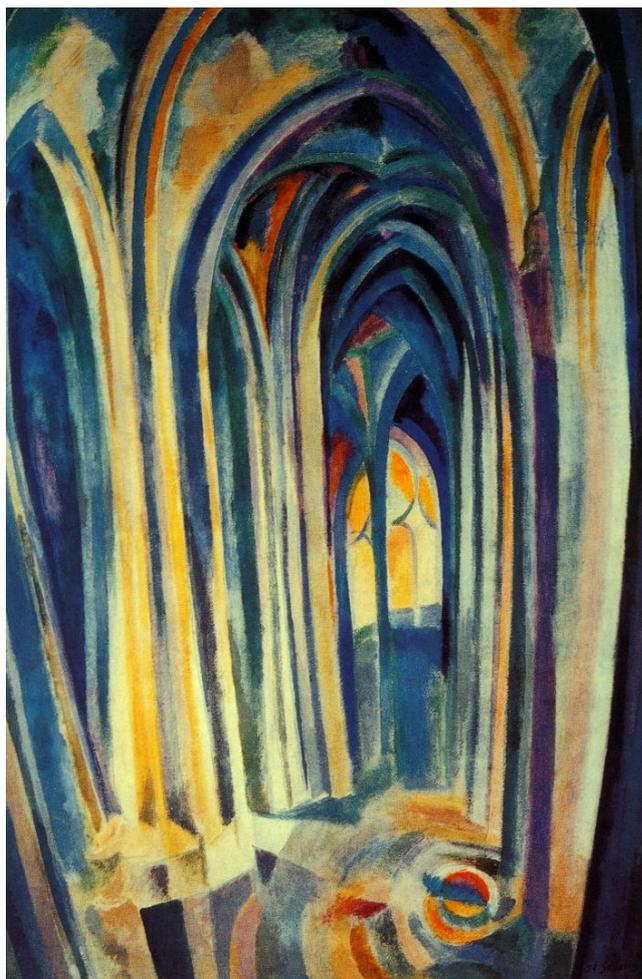


Fig. 2.2.20. Robert Delaunay: "Saint-Séverin n°7", óleo, 1910-15.

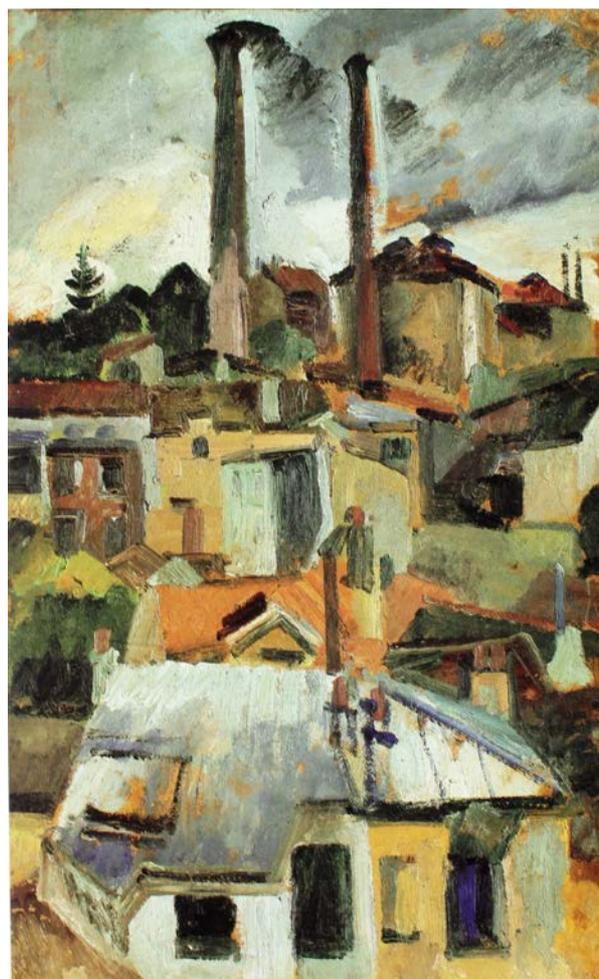


Fig. 2.2.22. Robert Delaunay: "Usines à Chaville", óleo, 1909



Fig. 2.2.21. Frantisek Kupka: "Disques de Newton", óleo, 1911-12.



Fig. 2.2.23. Robert Delaunay: "Les Tours de Laon", óleo, 1912

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

CAPÍTULO 3: **La Torre Eiffel vista por Delaunay**

3.1.- La Torre Eiffel como inspiración y modelo

El significado de la Torre Eiffel para Delaunay iba mucho más allá de ser un simple motivo artístico; estableció con ella una relación que tenía diversas implicaciones, matices e incluso motivaciones. Para empezar a comprender este complejo vínculo, indagaremos primero en las razones que inicialmente motivaron su interés por la torre.

La primera de ellas es relativamente obvia: hacia 1910 la torre Eiffel sigue siendo, ya con 20 años transcurridos desde su inauguración, un símbolo de modernidad, tecnología y progreso. Cualquier artista imbuido en la vorágine vanguardista y en especial en sus vertientes maquinistas-progresistas se podría haber interesado por ella, y de hecho aparece regularmente en obras de diversos pintores hasta al menos la década de 1930. Por si el edificio *per se* no tuviera ya una enorme fuerza simbólica, hacia comienzos del siglo XX se empieza a asociar cada vez más con experimentos científicos y sobre todo con proezas de la aviación. Fotografías como la del dirigible de Santos Dumont circunnavegando la torre se hacen habituales, y como se puede corroborar en el archivo guardado en la Biblioteca Nacional de Francia, Delaunay tenía una importante colección personal de postales de la torre y en muchas de ellas se ve un avión volando junto a ella. (Fig. 1.4.12)

Un segundo aspecto que jugaría un papel clave en la elección de Delaunay es el hecho de que la torre sea un mirador privilegiado. Pascal Rousseau ha hecho notar que el artista tenía una predilección por estructuras que fungían de observatorios y especialmente por las que ofrecían miradas inéditas: “perspectivas aéreas, la gestión circular de la mirada y la extensión panorámica

del campo visual”.¹ La noria o el Arco de Triunfo son dos ejemplos de estos miradores a los que otorgaba un carácter simbólico, pero evidentemente la torre gozaba en esta categoría de un privilegio imbatible. La obra de Eiffel no era solamente un punto de observación, sino que conllevaba una "renovación de la mirada". Cómo ha sido planteado en el ensayo de Roland Barthes, no se trata sólo de ver y entender el edificio de otra manera, por tratarse de un tipo de construcción novedosa. Es un edificio que invita a reformular la mirada del espectador sobre su entorno y concretamente sobre la ciudad.² Igualmente es, por su estructura calada, un edificio que se presta a ser percibido desde ángulos en extremo inusuales y que permite ver simultáneamente varios planos de sí mismo y a la vez un plano de fondo urbano o paisajístico. Esta multiplicidad está claramente en la línea renovadora de la pintura cubista, que evoluciona hacia lo que Juan Antonio Ramírez denomina la visión panóptica, en contraste con la perspectiva de tradición renacentista.

Danielle Molinari ha insinuado que la elección del tema de la Torre sería fruto de la influencia Futurista, sin embargo al mismo tiempo explica la diferencia de concepción tomando como referentes a Cendrars y a Barthes: Delaunay hace que el espectador se desplace “a través” del objeto observado, en lugar de que se desplace el objeto como en las obras futuristas.³ Aunque fuera cierto, Delaunay jamás habría admitido influencia futurista en un tema de tanto peso en su obra debido a la conflictiva relación con los artistas de este movimiento ya comentada en el capítulo dos. En cualquier caso si hubiera algún artista que podría haber jugado un papel determinante en la elección de la torre como tema, los candidatos más probables serían Seurat y sobre todo Henri Rousseau.⁴

¹ ROUSSEAU: *Visions Simultanées: l'optique de Robert Delaunay*; en VV.AA: “Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction”, p. 84

² BARTHES: “La Tour Eiffel”, p. 43

³ MOLINARI: Op. Cit., p. 34

⁴ GOLDING: Op. Cit., p. 141

Michel Hoog ha sugerido una posible asociación metafórica entre la Torre Eiffel y la torre de Babel en la óptica del artista: ícono de la comunicación con las antenas de radio instaladas en su cúspide, la torre se proyecta infinitamente hacia el cielo, y luego se “derrumba”, como parece suceder en algunos cuadros.⁵

Evidentemente en todos estos factores hay una preferencia personal de Delaunay, pero existen otros aspectos mucho más específicos que lo vinculan con la torre. Si recordamos la anécdota infantil que se comentó en la biografía del artista, la relación platónica con su modelo preferida se remontaría a la visita a la Exposición Universal de 1889, donde la construcción de Eiffel era sin duda alguna la atracción estelar.⁶

Entre las razones de índole más personal, Matthew Drutt sugiere que el llamado "primer estudio" de la torre, dedicado a Sonia Terk, fue concebido como una conmemoración de los paseos por las inmediaciones del edificio en los que se fue consolidando la relación entre ambos artistas.⁷ Diversos autores ya se habían referido a esta pintura como un regalo de bodas.⁸ Drutt no profundiza en las consecuencias de tal motivación, pero a la luz de esta revelación, la mirada de Delaunay sobre del edificio puede quedar impregnada de una combinación de sentimientos que alejan su valoración de lo puramente tecnológico o intelectual. ¿Es posible que en una primera instancia Delaunay se planteara representar la torre únicamente como “testigo” del surgimiento de su romance, y sólo luego empezara a analizarla y a mirarla con otros ojos?

Para completar nuestra perspectiva sobre la elección de la torre como motivo, quisiera referirme a un artículo de Delaunay titulado *Le Modern'Âge* (sic), en el que se explaya sobre la torre y su relación con ella. El texto, encontrado en los

⁵ HOOG: “Robert Delaunay”

⁶ ROUSSEAU; en VV.AA: “Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction.”, p. 16

⁷ DRUTT / ROSENTHAL: “Visions of Paris: Robert Delaunay's Series”, p. 29

⁸ MOLINARI, VEZIN, COHEN, etc.

archivos de la BnF.⁹ fue escrito en 1929 por encargo de Gaston Picard, en el marco de una encuesta sobre la posible demolición de la torre, y destinado a publicarse en *La Revue mondiale*. Este artículo no fue incluido en la recopilación de escritos publicada por Francastel, pero he podido confirmar que sí llegó a aparecer en la revista como previsto y sin mayores modificaciones. Se trata en todo caso de un escrito escasamente difundido y de enorme interés.

Delaunay empieza deshaciéndose en elogios hacia el ingeniero Eiffel, exaltando su rol como visionario que lucha contra los prejuicios de sus coetáneos y compara su contribución al progreso humano con la del inventor del motor (a quien no nombra).¹⁰ La torre misma es definida como precursora de los rascacielos y calificada como “una de las maravillas del mundo.”¹¹

Refiriéndose a la relación entre el pintor y el tema representado sostiene que:

“Por haberla amado y por el placer que me ha dado, no me encuentro ningún mérito de haberle dado desde 1910, múltiples formas de mi amor. Que se recuerde la modestia de Cézanne delante de las simples manzanas y la reticencia de toda una época hacia su arte, que daría a luz a varias generaciones y haría nacer ese monstruo de arte moderno.”¹²

La primera parte de este párrafo, de gran ambigüedad, sugiere que Delaunay no tendría mayor mérito al simplemente plasmar lo que ve en sus lienzos de la torre, aunque su visión sea altamente subjetiva. La referencia a Cézanne y las manzanas sin embargo podría sugerir lo contrario: que la importancia del tema elegido no es relevante o decisiva en el proceso creativo. Un tema simple y cotidiano puede ser interpretado de manera original e incluso abrir las puertas hacia nuevos caminos en el arte.

⁹ DELAUNAY: NAF 25638, II Écrits. II, 1924-1941, p. 53-61. Fonds Delaunay, BnF.

¹⁰ DELAUNAY: Op.Cit., p. 55-56

¹¹ DELAUNAY: Op.Cit., p. 55, 57

¹² DELAUNAY: Op.Cit., p. 55. Las palabras subrayadas corresponden al documento original.

En otro pasaje atribuye al monumento de Eiffel el ser precursor de la prefabricación en la arquitectura moderna gracias a su minucioso sistema constructivo,¹³ y finalmente se aventura a hablar de la evolución de los materiales constructivos que permitirán estructuras cada vez más altas con mantenimientos cada vez menos costosos:

“la misma torre Eiffel, construida sobre esos principios podría con los mismos cálculos tener 5 veces su altura con el mismo peso.”¹⁴

Se puede concluir entonces que el vínculo de Delaunay con su ícono preferido es casi tan complejo como la relación pasional que podría haber tenido Picasso con alguna de sus modelos. Existen aspectos ideológicos, técnicos, perceptuales y hasta sentimentales que lo llevan una y otra vez a pintar la Torre Eiffel y a incluirla en una gran cantidad de obras en las que aparece como un elemento complementario.

“Ese fragmento de compotera que, en mi caso, adquiriría las proporciones arquitectónicas de una Torre Eiffel (mi barómetro que me servirá de compotera)...”¹⁵

La torre acaba además convirtiéndose en el objeto emblemático de todo su proceso de búsqueda y experimentación plástica, en el símbolo máximo de su arte, jugando un papel análogo al que Delaunay le atribuía a la compotera en la obra de Cézanne.

3.2.- Representaciones de la Torre Eiffel por Delaunay

La presencia de la torre Eiffel en la obra de Delaunay es tan recurrente como variopinta. La encontramos unas veces como protagonista y otras como elemento complementario; a veces en series de cuadros y otras en pinturas

¹³ DELAUNAY: Op.Cit., p. 58

¹⁴ DELAUNAY: Op.Cit., p. 57-58

¹⁵ DELAUNAY: *Premier cahier*, 1939-40, p. 25-26; en “Du Cubisme à l'art abstrait”, p. 82

"únicas", desde bocetos hasta óleos de gran formato. En vista de esto parece apropiado revisarlas todas al menos para establecer algún tipo de clasificación por grupos. Con este fin se han tomado como punto de partida las series que establecen Mark Rosenthal y Matthew Drutt,¹⁶ aunque se proponen variaciones y algunos grupos adicionales. Es importante aclarar que el criterio de esta clasificación no es cronológico, pues los cuatro primeros grupos llegan a superponerse en el tiempo. Igualmente creemos pertinente mencionar la observación de Drutt con respecto a la datación de los lienzos. Sus estudios le han permitido determinar que en muchas obras la fecha fue añadida años después de ser realizadas, e incluso deliberadamente modificada. El autor piensa que en algunos casos el criterio de Delaunay habría sido indicar la fecha en que un cuadro o una serie fueron concebidos, y no cuando fueron terminados.¹⁷ Sabiendo esto es improbable que ninguna datación rubricada se pueda considerar como definitiva; en la medida de lo posible se indicarán las fechas "reales" o más probables de ejecución.

También se ha tomado en cuenta, aunque con reservas, el trabajo de Richard Riss, que está en proceso de elaborar un catálogo razonado de la obra de Delaunay, partiendo del realizado por Guy Habasque en 1958, e intentando completarlo. En "Tours Eiffel. Robert Delaunay" presenta como avance lo que a su entender son las Torres completas catalogadas. Incluye algunas obras que no sólo representan el monumento como "*Soleil Tour aéroplane*" y "*Air, fer et eau*" pero excluye otras como "*La Ville de Paris*", "*l'Equipe de Cardiff*" o las *Fenêtres*. El criterio para incluir unas y no otras no es ni claro ni convincente.

Los grupos propuestos son los siguientes:

- 1º - Las *Villes* (1909-11)
- 2º - Las primeras *Tours* (1908-1923)
- 3º - Grandes composiciones (1910-14)

¹⁶ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit.

¹⁷ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 17

4º - Las *Fenêtres* (1912-14)

5º - Las *Tours* tardías (1922-1937)

Las *Villes*

El primer grupo lo formaría la serie de las *Villes*, con obras pintadas principalmente entre 1909 y 1911. Se trata de paisajes urbanos en los que vemos la torre en un segundo plano y aparece por primera vez la sugerencia de una vista a través de una ventana, inspirada según Molinari en un poema de Mallarmé.¹⁸ Estilísticamente evolucionan a partir de obras que podríamos enmarcar dentro del Post-impressionismo (Fig. 3.2.1), hacia una suerte de híbrido entre puntillismo y cubismo, y en los que, sobre una influencia dominante de Cézanne, se incorporan las de Seurat y Picasso.

Los cuadros de esta serie son pues, esencialmente urbanos y entroncan con la tradición impresionista de vistas de los bulevares y espacios propios de la ciudad moderna representados por Monet, Pissarro o Caillebotte y con la exaltación baudeleriana de la metrópolis. Aquellas pinturas se crearon a su vez en paralelo a las fotografías de Nadar, que también empleaba puntos de vista altos y aplicaba recortes "arbitrarios" al definir la imagen a ser plasmada. Delaunay retoma esta idea de las vistas elevadas, pero elimina por completo la presencia humana, que los impresionistas habían ya reducido a manchas distantes y anónimas, y aplica un análisis cercano al Cézanne del "*Mont Saint-Victoire*", distorsionando la perspectiva, geometrizando los elementos y empleando el *passage*. Matthew Drutt cree que el espíritu de su interpretación de la ciudad y sus fuerzas dinámicas tiene además una clara fuente literaria en la poesía unanimista de Jules Romain.¹⁹

¹⁸ MOLINARI: "Robert / Sonia Delaunay", p. 19

¹⁹ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 27

Las *Villes* son también los primeros lienzos en los que Delaunay emplea una tarjeta postal como inspiración para determinar su encuadre.²⁰ Se trata de un punto de vista que en realidad corresponde a lo alto del Arco de Triunfo y no a un interior (Fig. 3.2.2). La fotografía panorámica nos permite determinar los elementos que Delaunay modifica, como la introducción de la noria que acompaña a la torre por primera vez en la obra de Delaunay en las versiones de 1909 o las cortinas que aparecen a partir de 1910 y devendrán en un elemento recurrente en la obra del artista.

Recordemos que su formación incluyó estudios de escenografía y las ventanas con cortinas podrían contener una analogía tanto formal como metafórica a la boca de un escenario. Lo que en teatro se denomina la "cuarta pared" funciona como un límite virtual entre dos realidades, y si las distorsiones que percibimos a través de un cristal son mínimas o menos aparentes, lo que vemos en un escenario es claramente una representación, tal vez vinculada a la realidad, pero finalmente subjetiva. Pascal Rousseau ha hablado incluso aquí de una formulación escenográfica del espacio pictórico.²¹ El ilusionismo y las distorsiones perceptuales propias de una escenografía bien podrían ser paralelas en el planteamiento de Delaunay a la perspectiva cubista, más acorde con la nuevas realidades del siglo XX. Estas observacionales serían evidentemente extensibles a otras obras de pintor, como "*La Tour aux rideaux*" y a toda la serie de las *Fenêtres*.

En las versiones más complejas de las *Villes* aparecen estructuras reticulares cada vez más notorias, y la descomposición de los edificios en facetas se acentúa. A estos rasgos más bien de orden cubista se superpone la incorporación de unos cuadraditos que se perciben como mega-puntos, una interpretación libre del divisionismo de Seurat que adquiere llamativas similitudes con los llamados *ben-day dots*, que décadas después algunas obras del Pop Art tomarán prestados del cómic.

²⁰ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 24

²¹ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 86

Es en una obra como "*La Ville n°2*" (Fig. 3.2.3) donde la representación de la torre más se acerca a la de Seurat. Una estructura compuesta por pequeñas partículas (de hierro o de pintura) yuxtapuestas o encajadas, añadiendo en el caso de Delaunay una insinuación de tridimensionalidad, pues se alcanzan a distinguir dos caras diferenciadas del monumento, en contraste con la frontalidad absoluta de Seurat. (Fig. 3.2.4) En ambos casos la construcción tiende levemente a disolverse y confundirse con su entorno, e incluso coinciden en la omisión del remate de la torre, que aún no estaba construido cuando Seurat pintó su obra. Delaunay emularía esta ausencia ocultando la cúspide con lo que parece ser un trozo de cortina.

La interpenetración y superposición de planos es aún más acusada en "*La Ville*" de 1911. (Fig. 3.2.5) Los elementos urbanos van progresivamente mutando en masas coloreadas, acentos y ritmos que crean un efecto tornasolado que anuncia la irrupción del color puro.²²

En "*Fenêtre sur la Ville N°3*", (Fig. 3.2.6) última obra de la serie, la paleta se amplía y las retículas que en versiones anteriores sólo se insinuaba cobran una presencia incuestionable en la composición, al igual que los cuadraditos de pintura que empiezan a invadir y a fraccionarlo todo. Delaunay habría intentado convertir el cuadro en una ventana literal, recreando el efecto de una superficie de vidrio más opaca con efectos de reflexión y refracción, aprovechando la excusa para aplicar criterios más abstractos a su composición. Donde Braque o Picasso procuraban acentuar una trama translúcida, siempre en segundo plano y exterior al motivo, Delaunay opta por presentar los objetos "suspendidos en la superficie vidriada", analizando detalladamente los reflejos.²³ Es además un primer ejemplo de pintura en la que la representación de la torre es cada vez más sintética y menos perceptible, como sucederá posteriormente en algunas *Fenêtres*.

²² MOLINARI: Op. Cit., p. 19

²³ ROUSSEAU:Op. Cit., p. 119-120

Delaunay explicaría la fórmula aplicada en las *Villes* en los siguientes términos: "... una síntesis rígida, pero más calmada y más lograda, más personal... Mi lienzo en la ciudad marca la reunión de dos métodos pictóricos, color y construcción."²⁴ Los dos métodos a los que se refiere fueron aprendidos del Neoimpresionismo y del Cubismo respectivamente.

Las primeras *Tours*

El segundo grupo corresponde a la primera serie de *Tours*, obras en las que la torre es la protagonista absoluta, y que van desde dibujos (Fig. 3.2.7) hasta óleos de grandes dimensiones. (Fig. 3.2.8) La serie como tal concluye en 1912, pero indicar el final en una fecha más tardía, nos permite incluir en el grupo la obra "*Champs-de-Mars. La Tour rouge*", iniciada en 1911 pero completada en 1923, así como un conjunto de cuatro pequeñas obras gráficas realizadas entre 1913 y 1918. (Fig. 3.2.9)

Se puede decir que la serie arranca con un boceto de 1908 en paradero desconocido (Fig. 3.2.10)²⁵ y algunas obras de estilo postimpresionista,²⁶ como la llamada "*Première étude*" de 1909 dedicada a Sonia (Fig. 3.2.11), "*Le dirigeable et la Tour*" de 1909 (Fig. 3.2.12) donde incluye por primera vez un vehículo aéreo junto a la torre, y un lienzo algo más grande donde vemos la Torre parcialmente oculta por la vegetación en primer plano y entre las patas del monumento el Palacio del Trocadéro, que no aparecerá en versiones posteriores (Fig. 3.2.13). Hemos incluido en este grupo el óleo "*Paysage de Paris*" de 1908-09 (Fig. 3.2.14) por su fecha de creación y a falta de otra opción mejor, ya que encajaría aún menos en el grupo de las *Villes* que es más homogéneo.

²⁴ DELAUNAY: carta a B Koehler del 21 de marzo de 1912, Fonds Delaunay, BnF; citado por ROUSSEAU: Op. Cit., p. 121

²⁵ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 130

²⁶ GOLDING: Op. Cit., p. 141. El autor sostiene que estilísticamente la influencia más poderosa en toda la serie es la de Cézanne. Sin embargo su opinión solo resulta evidente para estas primeras obras.

El grueso de la serie lo constituyen sin embargo las numerosas obras de marcados rasgos cubistas realizadas entre de 1910 y 1912, que empiezan con “*Tour Eiffel aux arbres*” (Fig. 3.2.15) y la “*Tour Eiffel*” de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe. (Fig. 3.2.16) En estas dos obras ya se empiezan a ver las distorsiones de perspectiva que caracterizarán este conjunto de pinturas y se manifiestan en una imagen fraccionada. Otros rasgos recurrentes que aparecen en estas dos obras cruciales son las patas de la torre escondidas entre los árboles o edificios del entorno, las profusas nubes representadas casi como un patrón en el cielo, y la cúspide del monumento claramente cortada.

En las versiones subsiguientes la fragmentación de la torre se acentuará, así como su aparente fusión con la ciudad y el cielo circundantes. Aparecerán también dos bloques de edificios enmarcando los lienzos, dando la sensación de una vista desde una calle estrecha. (Fig. 3.2.17) En el apogeo de esta serie, al igual que sucediera en las últimas *Villes*, la ciudad se convierte en un sistema de planos interconectados en el que “cada forma resuena con movimiento rítmico” y en el que la torre se funde como un componente imprescindible de la metrópolis.²⁷ El aspecto general de los cuadros se volverá en esta etapa especialmente abigarrado y caótico, lo que llevaría a Alfred Barr comparar las *Tours* con los grabados de Piranesi.²⁸

La última fase de la serie avanza hacia una mayor abstracción, con una paleta más intensa, una torre cada vez más roja y menos transparente,²⁹ y un incremento de líneas curvas en la composición, correspondientes sobre todo a vistas aéreas de los parterres del Champ-de-Mars, pero también a la noria y posiblemente a cortinas. (Fig. 3.2.18) Estos elementos curvos son también muy notorios en la mayoría de estudios a lápiz y a tinta.

²⁷ DRUTT / ROSENTHAL: Op.Cit., p. 34

²⁸ BARR: “Cubism and Abstract Art”, p. 46

²⁹ DRUTT / ROSENTHAL: Op.Cit., p. 34

Delaunay clasificó estas obras dentro de lo que denominaba su "período destructivo", que se había iniciado con la serie de "Saint-Séverin" de 1909-10, y más tarde vería en ellas una premonición apocalíptica de la Primera Guerra Mundial.³⁰ Sorprende un poco por tanto que Paul Klee, admirador y difusor de la obra de su colega, encontrara en las *Tours* un orden constructivo y estructurado, casi tectónico.³¹ El término "destructivo" no dejaba de tener una resonancia negativa que podría deberse a que en años posteriores Delaunay consideró que estas obras eran "demasiado cubistas" en comparación con las realizadas a partir de 1912, en las que creía haber alcanzado un lenguaje pictórico maduro y más personal. ¿Acaso el término "deconstructivo" no sería más idóneo para definir estas *Tours*?

En la mayoría de cuadros de esta serie, la torre se ve "recortada" como si un dintel se interpusiera en el camino, limitando la visibilidad, y concretamente ocultando el remate. "*La Tour aux rideaux*" una obra tradicionalmente fechada entre 1910 y 1912, pero que podría ser bastante posterior,³² hace más patente la idea de que toda la serie se basa en una vista a través de una ventana y es de las pocas en las que se aprecia con claridad un elemento arquitectónico que impide ver la cúspide del monumento. (Fig. 3.2.57) Rosenthal cree que este recorte tiene por objetivo enfatizar la enorme altura del monumento y la sensación de ascendencia, y por otro lado, para los cuadros donde la ventana se presenta de manera explícita, sugiere una dualidad entre un interior convencional y un exterior imaginativo,³³ lo que nos remite nuevamente a la analogía con el escenario teatral.

Es en esta primera serie dedicada exclusivamente a la torre donde Delaunay parece plantearse de manera más específica preguntas sobre la naturaleza de esta construcción y su representación. El objetivo del artista parece seguir

³⁰ MOLINARI: Op. Cit., p. 34

³¹ KLEE; citado en CABANNE: "L'Épopée du Cubisme", p. 177

³² DRUTT / ROSENTHAL: Op.Cit., p. 34-35. Drutt cree que se pintó en 1920-22, entre otras razones por su semejanza con los retratos de Soupault. Los bocetos para este lienzo ocupan un lapso de 12 años, de 1910 a 1922.

³³ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 11-12

pasando a priori por plasmar la realidad, pero el carácter excepcional de estas obras se encuentra justamente en su manera novedosa de plasmar esa realidad y concretamente una construcción única, compleja y aún novedosa, en un formato de dos dimensiones; una “síntesis óptica” en palabras de Golding.³⁴ Básicamente la experiencia cubista de exploración perceptual más allá de la geometría euclidiana se aplica a un edificio que por sus características resultaba especialmente difícil de aprehender. En consecuencia era razonable que si Delaunay intentaba trasladar las características de la construcción al lienzo, buscara deliberadamente que “la estructura pictórica no pueda aprehenderse de un sólo vistazo”.³⁵ En el proceso de composición de estos lienzos también podría haber jugado un papel destacado la memoria, lo que revelaría influencias del Unanimismo y especialmente de Bergson, que concibió un método de acumulación de imágenes dispares, que al converger, dirigirían la conciencia en una dirección precisa, liberada del intelecto y la lógica.³⁶

Algunos artistas cercanos a Delaunay no tardaron en comprender sus intenciones y la trascendencia de las *Tours*. En un artículo de 1910, Jean Metzinger las definía como combinaciones de las diferentes vistas que registra el público a lo largo del día.³⁷ El poeta Blaise Cendrars, amigo íntimo de Robert y Sonia, fue incluso más allá. Primero argumentó que el pintor intentaba fusionar la Torre Eiffel con la ciudad que la rodeaba y que el edificio “coqueteaba” con ella.³⁸ Luego, en uno de los textos más reveladores escritos en aquellos años sentenció:

“Ninguna fórmula artística conocida hasta hoy puede pretender ofrecernos una resolución plástica de la torre Eiffel. El realismo la encogía; las viejas leyes de la perspectiva italiana la disminuían. La torre se alzaba sobre Paris, esbelta como un alfiler. Cuando nos alejábamos de ella, dominaba Paris, austera y perpendicular. Cuando nos acercábamos, se ladeaba y se inclinaba sobre nosotros. Vista desde la

³⁴ GOLDING, Op. Cit., p. 144

³⁵ GOLDING: Op. Cit., p. 144

³⁶ ANTLIFF y LEIGHTEN: “Cubism and Culture”, p. 96

³⁷ METZINGER: “Nota sobre la Pintura”, otoño de 1910; citado en ANTLIFF y LEIGHTEN: Op. Cit., p. 110

³⁸ CENDRARS; citado por DRUTT: “Visions of Paris: Robert Delaunay's Series”, p. 28

primera plataforma, giraba en espiral sobre su propio eje, y vista desde la cima, colapsaba sobre sí misma, abriendo las piernas y encogiendo el cuello...”³⁹

Las valoraciones de Cendrars han sido reivindicadas por diversos autores posteriores como Molinari, Rousseau e incluso por Sigfried Giedion y revelan en buena medida la esencia de la fórmula aplicada por Delaunay.

Aunque la metodología de Robert Hughes parece a priori poco ortodoxa y algunas de sus aseveraciones se podrían rebatir sin mucha dificultad, hay que reconocer sus interesantes sugerencias sobre Delaunay y las *Tours*. El énfasis que pone en la descripción que Cendrars hace de las pinturas: “cuan lograda está la sensación de vértigo y transposición visual descrita por Cendrars”,⁴⁰ la asociación de la torre con una figura humana y concretamente con la de un profeta “trepano por los plateados tejados de plomo de París”⁴¹ (aunque otros autores y el propio Delaunay la han vinculado más bien a una figura femenina), y finalmente la manera en que sintetiza lo que considera la *imagen de la modernidad* para el pintor: “la luz vista a través de una estructura” o “el cielo visto a través de una retícula”⁴² (hablaremos con más detalle de las retículas en el capítulo 5). Según Hughes las *Torres* y las *Fenêtres*, serían dos variaciones derivadas de este mismo esquema.

Las *Tours* gozaron de un relativo éxito de público, y fueron especialmente valoradas en Alemania y entre la comunidad de escritores. Varios literatos dedicaron poemas a estos lienzos de manera espontánea y posteriormente otros lo harían por encargos, ya sea para acompañar las pinturas en exposiciones o para ser incluidas en un libro largamente anhelado por el pintor, pero que se publicaría recién en 1974, gracias a la perseverancia de Sonia Delaunay. El propio artista se había jactado en 1913 de inspirar a los poetas “... lanzándolos por una vía nueva y mostrándoles la poesía de la Torre, que

³⁹ CENDRARS; citado en R. HUGHES: “The Shock of the New”, p. 38

⁴⁰ HUGHES, R.: “The Shock of the New”, p. 38

⁴¹ HUGHES, R: Op. Cit., p. 38

⁴² HUGHES, R: Op. Cit., p. 38

comunica misteriosamente con el mundo entero. Rayos de luz, ondas auditivas sinfónicas.”⁴³

Grandes composiciones

Un tercer grupo correspondería a obras de carácter “único”, es decir no concebidas como series, en las que aparece la torre, y realizadas entre 1910 y 1914. Está conformado mayormente por cuadros de grandes dimensiones, ambiciosos y muy trabajados, habitualmente precedidos por diversos estudios que van desde bocetos a lápiz hasta versiones pintadas al óleo, algunos de gran calidad. Este grupo incluye "*La ville de Paris*" (1910-12), "*L'équipe de Cardiff*" (1913), "*Soleil, Tour, Aéroplane*" (1913), la más modesta e inusual "*L'arc-en-ciel*" (1913) y el "*Hommage à Blériot*" (1914). La primera corresponde aún a la llamada etapa “destructiva”, con mayor influencia del cubismo analítico, y las demás a lo que el artista definió como su etapa “constructiva” (iniciada con las *Fenêtres*), en la que se adentraba en la exploración del color como elemento constitutivo de la composición. Posiblemente por su complejidad, estas obras han resultado ser especialmente interesantes en el proceso de análisis.

“*La ville de Paris*”

La deliberada monumentalidad de “*La ville de Paris*” (Fig. 3.2.19) así como su incorporación del desnudo femenino serían indicativos de una intención de reforzar vínculos con la tradición francesa y clásica, posiblemente como reacción a las provocaciones de los futuristas italianos.⁴⁴ Diversos autores, desde Apollinaire, hasta Francastel o Molinari se han mostrado especialmente generosos en su valoración de esta pintura.⁴⁵ Francastel la equiparó con "*Les Demoiselles d'Avignon*" y Molinari sostenía que era una de sus pinturas "más

⁴³ DELAUNAY: *Simultanisme de l'art moderne contemporain: peinture, poésie*. Archives Delaunay, NAF 25637, I Écrits. I, 1911-1924. MF 7149, p. 49

⁴⁴ PIZZA: “Las ciudades del futurismo italiano”, p. 164

⁴⁵ FRANCASTEL: “Du Cubisme à l'art abstrait”, p. 18; MOLINARI: Op. Cit., p. 16

célebres". Visto hoy, el cuadro no deja de impresionar por sus dimensiones y su ambición, pero no parece casual que la mayoría de historiadores más recientes hayan tendido a relegarla en favor de obras como las Ventanas o las Torres, y desde luego compararla con una de las obras cumbres de Picasso parece exagerado. De hecho el propio Delaunay consideraba que esta obra no lograba su objetivo de "crear relaciones rítmicas entre los elementos de la composición... el resultado se ve percutido [por la fragmentación]... el conjunto es gris".⁴⁶ En comparación le parecía que "*L'équipe de Cardiff*" era "más significativa en la expresión del color, menos fragmentada"⁴⁷

Algunas características de esta obra, en especial la fragmentación de la composición y la yuxtaposición de imágenes, nos llevaron a pensar en una posible influencia del *collage*. Aunque "*La ville de Paris*" se concibe incluso antes de la introducción de esta técnica por parte de Picasso, tiene la peculiaridad de yuxtaponer en un gran lienzo, fragmentos aparentemente inconexos, que en muchos casos corresponden a obras previas del pintor.

El lado derecho por ejemplo lo toma de las *Tours* de hacia 1911 incluido el fragmento urbano que flanquea la torre. Si miramos la zona izquierda del cuadro vemos en la parte baja un homenaje a Rousseau, de quien cita el autorretrato de 1890, (Fig. 1.6.15) y en la parte alta una imagen que recuerda a las *Villes* de 1910-11, omitiendo eso sí la torre Eiffel que ya aparece en el lado opuesto de la nueva composición. Sabemos por los textos del pintor que el motivo central de las tres gracias se inspira en un fresco de Pompeya. La pintura romana a su vez es la fuente para las versiones de Raffaello Sanzio y de Rubens entre otras, pero además del testimonio de Delaunay, una comparación entre las diferentes obras hace evidente la mayor semejanza con la versión pompeyana.

⁴⁶ DELAUNAY: Op. Cit., p. 98

⁴⁷ DELAUNAY: Op. Cit., p. 98

La sucesión de escenas nos podría recordar una obra como "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?" de Gauguin. Sin embargo aquella obra se interpreta habitualmente como una secuencia cronológica en la que los personajes conviven de manera armónica, aunque no quede claro si coinciden o no en el espacio y el tiempo. Esta correlación temporal no existe en "*La ville de Paris*". Aquí se plantea una *summa* bastante arbitraria de elementos representados a diferentes escalas, y que a entender de Delaunay sintetizarían la esencia de Paris. Salvo por la presencia de la torre, no hay una explicación evidente para su selección de imágenes que no pase por el filtro de su propia trayectoria y preferencias artísticas. También en esta subjetividad Delaunay se acerca notablemente al espíritu de los primeros *collages* de Picasso, cuya intención primordial habría sido representar la estructura cambiante y desenmarañada de su propio mundo y transmitir sensaciones cotidianas de eventos efímeros.⁴⁸ El lenguaje cubista empleado no hace más que resaltar estas similitudes.

Tal vez el aspecto de esta obra menos cercano a aquellas modalidades de cortado y pegado esté en la manera en que colindan las imágenes mencionadas. No existen aquí esos bordes nítidos con los que cada fragmento recortado queda claramente diferenciado, incluso cuando se superponen. Aquí encontramos más bien que la transición de una escena a la siguiente está más bien difuminada con una serie de brechas casi gaseosas, que en ese aspecto sí pueden traer a la mente a "*Les Demoiselles d'Avignon*", (Fig. 2.2.7) por la manera en que Picasso trató en aquel lienzo los intersticios entre los personajes.

"L'équipe de Cardiff"

En "*L'équipe de Cardiff*" (Fig. 3.2.20) Delaunay parece nuevamente homenajear a Henri Rousseau, que en "*Les joueurs de football*" de 1908 (Fig. Fig. 3.2.21)

⁴⁸ WEISS: "The Popular Culture of Modern Art", p. 20

había representado a unos jugadores de rugby con aspecto de saltimbanquis.

⁴⁹ La imagen específica de la que parte Delaunay es una fotografía publicada en la revista *Vie au grand air* en enero de 1913, ⁵⁰ que muestra a los jugadores en plena acción y coincide con la pintura del aduanero en un detalle: en ambas imágenes un jugador eleva los brazos para alcanzar un balón que está en el aire. Como se puede comprobar en los archivos de la BnF., sobre esta fotografía Delaunay ya realiza unos primeros trazos pensando en la composición: (Fig. 3.2.22) agrega a lápiz el panel en el que aparece su nombre, la noria y hacia el centro de la imagen, un elemento piramidal que sugiere la Torre Eiffel y que hace eco del conjunto de jugadores que se arremolinan alrededor del balón. ⁵¹ En la mayoría de bocetos y en la versión final al óleo, el monumento ha sido desplazado al extremo derecho de la composición, pero en todo momento, y a diferencia de ejemplos anteriores, su representación es plana y sintética, reducida a un perfil o una sombra. Una cita del propio Delaunay nos invita a descartar que estas incorporaciones sean fruto de una arbitrariedad: “... *los elementos modernos relacionados, la Gran Rueda, la Torre hace parte del juego de los futbolistas...*” ⁵²

Apollinaire hizo notar el marcado carácter popular del cuadro en su reseña del *Salon des Indépendants* de 1913. ⁵³ Evidentemente lo decía por la elección del tema y pensando en Henri Rousseau como inspiración, pero hay otros elementos que denotan este componente popular: la incorporación de paneles publicitarios y las referencias a la aviación. La publicidad, y concretamente la proliferación de grandes carteles “tapa-vistas”, estaban en el centro de una encendida polémica que surgió hacia 1910 y siguió vigente por varios años. Weiss explica que este debate se superponía con algunas controversias que generaba el arte de vanguardia, y que ambos eran equiparados por sus

⁴⁹ El rugby es considerado técnicamente una variante del fútbol y tanto Rousseau como Delaunay emplearon el término “football” para referirse al *rugby football*.

⁵⁰ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 184

⁵¹ Documento E 049749, MF-1097, Fonds Delaunay, Dpt. d'Estampes et Photographie, BnF.

⁵² DELAUNAY: *Constructionnisme et néo-classicisme*, NAF 25637, I Écrits. I, 1911-1924. MF 7149, p. 200. Fonds Delaunay, BnF.

⁵³ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 184

detractores como una amenaza pública frente a sus defensores que invocaban la libertad de expresión. El interés de algunos artistas por los carteles publicitarios como fuente de inspiración o simplemente como elemento estético contribuyó a que ambos debates se confundieran en la mente del público.⁵⁴ Llama la atención que entre los que reivindican esta modalidad de anuncios hay personajes muy cercanos a Delaunay, como Blaise Cendrars que declara que “La publicidad... es la más cálida manifestación de la vitalidad de los hombres de hoy... la más bella expresión de nuestra época...”⁵⁵ o Léger que manifiesta que “el cartel publicitario representa una deslumbrante intrusión de valores formales abstractos en el jardín de la convención pictórica.”⁵⁶ El mismo Picasso llegó a incluir pancartas publicitarias en su obra “*Paysage aux affiches*” del verano de 1912, (Fig. 3.2.23) aprovechando los textos para jugar además con su significado: incluyó deliberadamente un anuncio de caldos Kub en clara referencia al nombre del movimiento cubista.

La manera en que los carteles publicitarios se insertaban en esta obra guardaba un importante nexo con la técnica del *collage* que se hallaba en apogeo en la obra de Braque y Picasso. Si en un primer momento los cubistas de Montmartre introducían recortes con texturas y textos, rápidamente se añadió la técnica de simular recortes pintándolos. En este lienzo los afiches están representados con esta modalidad: dan la sensación de elementos recortados y pegados pero técnicamente no lo son. “*L'équipe de Cardiff*” comparte esta esencia de *collage*, incluso más marcada que en “*La ville de Paris*”, y no sólo por la manera en que se insertan los carteles. La fotografía que da origen al cuadro también está virtualmente “recortada y pegada”, así como los diferentes símbolos de modernidad recopilados por el pintor.

La elección de los paneles representados por Delaunay tampoco es en absoluto casual. En uno que sólo aparece en algunas versiones preliminares,

⁵⁴ WEISS: Op. Cit., p. 66

⁵⁵ CENDRARS: *Publicité=poésie*, en “Oeuvres complètes” IV, Denoël, Paris, 1960; citado por ROUSSEAU, Op. Cit., p. 186

⁵⁶ WEISS: Op. Cit., p. 69

vemos el nombre "Magic" que corresponde a una popular feria de atracciones parisina que los Delaunay frecuentaban (Fig. 3.2.24),⁵⁷ mientras que en la versión definitiva lo que leemos es el nombre del propio artista. Según Weiss esta incorporación dotaba a la obra, al igual que la mencionada de Picasso, del "tono auto-promocional de un manifiesto".⁵⁸ Los ejemplos comentados demostrarían que aunque Delaunay se estuviera ya alejando deliberadamente del cubismo, hacia 1913 la pintura de Picasso seguía ejerciendo influencia sobre él o como mínimo se puede asegurar que ambos artistas seguían teniendo importantes afinidades.

En cuanto al tema de la aviación, era igualmente muy popular y recurrente en la prensa de los años 1910-14, cuando los pilotos procuraban constantemente romper nuevos récords. Picasso se interesó por el tema pero de manera más "casual" que Delaunay. En "*Notre avenir est dans l'Air*", obra de 1912 (Fig. 3.2.25) pintó la portada de un panfleto publicitario de la empresa Michelin, posiblemente como homenaje a las proezas de la aviación, pero también con la intención de hacer un juego de palabras que sólo se entiende en castellano y que aludiría a la incertidumbre de su relación con Fernande Olivier.⁵⁹ De manera similar, Delaunay incorpora una primera referencia a la industria de la aviación en la forma de uno de los paneles publicitarios. Pero en este caso no parece sostenible asegurar, como sugería Molinari, que la referencia a la empresa aeronáutica Astra haya sido elegida únicamente porque la connotación astral del nombre de la compañía concordaba con la composición ascensional de la pintura:⁶⁰ Delaunay agregará a la composición un aeroplano, el símbolo inequívoco de la aviación moderna. Pascal Rousseau sugiere incluso que Delaunay habría llegado a trabajar una temporada en un taller mecánico que fabricaba piezas para aviones y que suministraba entre otras a la empresa Astra.⁶¹

⁵⁷ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 80

⁵⁸ WEISS: Op. Cit., p. 67

⁵⁹ RAMIREZ: "El objeto y el Aura", p. 25

⁶⁰ MOLINARI: Op. Cit., p. 22

⁶¹ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 186, basándose en parte en testimonios de Blaise y Miriam Cendrars.

Se puede comprobar con facilidad en las postales del Fonds Delaunay que la Torre Eiffel se asociaba habitualmente con artefactos voladores, por lo que la conjunción de la torre y el avión sería algo natural. De todas maneras es importante hacer notar que las postales no son la única fuente de referencia; Delaunay estaría nuevamente haciendo alusión al pintor aduanero, pues el biplano representado es muy similar y está visto casi desde el mismo ángulo que los que podemos observar en "*Vue du pont de Sèvres*" de 1908 (Fig. 3.2.26) y en "*Les pêcheurs à la ligne*" de 1908-09.

"Soleil, tour, aéroplane" y "L'arc-en-ciel"

La obra "*Soleil, tour, aéroplane*" (Fig. 3.2.27) muestra claras secuelas de la serie *Formes circulaires*, es decir una marcada tendencia hacia la abstracción, un protagonismo absoluto color y evidentemente la presencia de los círculos que invaden la tela. De hecho Pascal Rousseau la incluye dentro de la serie mencionada. Sin embargo existen diferencias importantes respecto a los demás cuadros del grupo. Es el único en donde aparecen objetos perfectamente reconocibles: a saber, el biplano, la noria y la torre, los tres elementos que aparecían de manera conjunta en "*L'équipe de Cardiff*", por lo que "*Soleil, tour, aéroplane*" se puede leer como una confluencia de aquella obra con las *Formes circulaires*. Con respecto a como aparecía en *L'équipe*, la torre recupera aquí una entidad considerable, ya que la volvemos a ver representada en diversos planos yuxtapuestos y son visibles otra vez detalles de su estructura, aunque como en la primera serie de Torres, la cúspide queda nuevamente fuera del cuadro.

En cuanto a "*L'arc-en-ciel*", (Fig. 3.2.28) de la que existen al menos dos versiones, es a todas luces una obra menor. En ella vemos un arco-iris ojival en primer plano y detrás una vista de París en la que predominan los árboles, pero donde también se vislumbra la torre Eiffel, acompañada nuevamente por la noria y un globo aerostático.

"Hommage à Blériot"

El lienzo "*Hommage à Blériot*" (Fig. 3.2.29) precedido por seis estudios o versiones previas, es una consecuencia lógica del evidente entusiasmo que provocaba en Delaunay el tema de la aviación. Louis Blériot se había convertido en un héroe nacional al cruzar el Canal de la Mancha en avión en 1909, pero también en un importante industrial por lo que no era únicamente admirado por sus proezas como aviador; era visto como un gran "constructor", como queda claramente reflejado en la dedicatoria de la versión final. Recordemos la afición de Delaunay por equiparar su pintura a la arquitectura y que además se encontraba en plena fase "constructiva". Privilegiar el aspecto constructor de Blériot remitía además al importante rol que cumplió el aviador en la campaña de Michelin "*Notre avenir est dans l'air*" cuyo objetivo era reforzar la fuerza aérea francesa.⁶² Nuevamente encontramos una imprevista conexión con Picasso que, como se mencionó antes, citó esta campaña en un cuadro de 1912.

El homenaje era de todas maneras una excusa, pues como lo explicara claramente Sonia, Robert "...no describió la partida de un avión de tal tipo, ni un vuelo histórico, si no el despegue de una avión hacia la luz".⁶³ Los rasgos predominantes del lienzo son pues el color, como expresión de la luz, y los círculos que mantienen el protagonismo que habían adquirido en las obras de la serie "*Formes circulaires*". Aquí sin embargo cobran una nueva connotación con la incorporación de la hélice, que se percibe como elemento generador. La hélice había tenido un impacto enorme entre los artistas de Vanguardia, como símbolo y como objeto puramente estético. Jeffrey Weiss cita un testimonio de Léger sobre una visita al Salón de la Locomoción Aérea de 1912 que lo demuestra:

⁶² ROUSSEAU: Op. Cit., p. 228

⁶³ DELAUNAY, Sonia: Op.Cit., p. 37-38; citado por ROUSSEAU: Op.Cit., p. 226

"[Duchamp] ...estaba caminando entre los motores y las hélices sin decir palabra. Entonces, súbitamente se volvió hacia Brancusi: <La Pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes hacer tú algo así?> Estaba muy impactado precisamente por esos objetos." ⁶⁴

Weiss hace notar que el propio Duchamp no recordaba esta anécdota ⁶⁵ y le da un carácter "mítico". Su entusiasmo por la hélice, es en cualquier caso perfectamente creíble y hasta lógico. Incluso antes de la visita al salón aeronáutico, Duchamp ya se había interesado por elementos mecánicos rotatorios como la moledora de café que pintara en 1911 (Fig. 2.2.11). En los años siguientes se añadirían otros ejemplos como el del *ready-made* "*Roue de bicyclette*" de 1913 o la moledora de chocolate, que también aparece en pinturas desde 1913 y finalmente acabará incorporada a su obra-compendio "*Le Grand Verre*" (1915-23). Aunque posteriores al "*Hommage à Blériot*", las hélices y sus efectos ópticos resultan aún más evidentes como referencia para Duchamp en los "*Rotoreliefs*", unos discos de cartón giratorios presentados al público por primera vez en la película "*Anémic Cinéma*" de 1926 y posteriormente transferidos en 1935 a un formato tipo instalación (Fig. 3.2.30). Pascal Rousseau ha sugerido que la fascinación de Delaunay por la hélice tenía más que ver con "su capacidad de volverse volátil" que con su belleza racional o su armonía geométrica ⁶⁶ por lo que su aproximación a este objeto estaría más cercana a la de Duchamp de lo que podría parecer a priori. Puede contribuir a reforzar esta idea el hecho de algunos años más tarde la hélice reapareciera en la pintura de Delaunay para homenajear al fundador del dadaísmo Tristan Tzara, en una serie de obras que se comentarán un poco más adelante.

Además de la hélice, en el "*Hommage à Blériot*" sigue estando presente el conjunto de símbolos modernos que viéramos en "*L'équipe de Cardiff*": la Torre

⁶⁴ VALLIER, Dora: *La vie fait l'oeuvre de Fernand Léger*, *Cahiers d'Art*, 29, nº3, 1954, p. 140; citado en WEISS: Op. Cit., p. 127

⁶⁵ SCHWARZ: "The Complete works of Marcel Duchamp", NY, 1970, p. 595; citado en WEISS: Op. Cit.

⁶⁶ ROUSSEAU: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction.", p. 229

Eiffel, la noria, y el biplano, que no se parecía en nada por cierto a la máquina que había empleado el aviador para realizar su hazaña. Más que símbolos de París, la noria y sobre todo la torre, están representadas aquí por ser “grandes construcciones” y parece consecuente que se incorporen en el homenaje a un “gran constructor”. Al incluir la torre Eiffel en este cuadro, Delaunay equipara la figura de Blériot con la de otro gran constructor: Gustave Eiffel. El pintor incorpora además dos imágenes que sí corresponden a aviones pilotados o fabricados por Blériot, y finalmente un puente, que ya había tomado prestado de Rousseau en “*La ville de Paris*”.

Aquí la Torre Eiffel aparece en su versión más sintética, insertada entre los discos de color y convertida en una suerte de logotipo. La desaparición de cualquier indicio de perspectiva hace que tanto la torre como los demás elementos figurativos del cuadro, se fundan en la profundidad rítmica de la “forma color”,⁶⁷ como ya lo hiciera notar un testimonio de la época:

“...redondelas concéntricas cubriendo toda la tela de cromo, de cobalto, de carmín y entre los cuales emerge tímidamente un pedazo de torre Eiffel rosa como una pastilla de jabón.”⁶⁸

Las Fenêtres

El cuarto grupo corresponde a las *Fenêtres*, una serie de más de 20 lienzos pintados principalmente en 1912 con algunas versiones tardías de hasta 1914. Estas obras retomaban la idea de las *Villes* poniendo más énfasis en la misma ventana, que ahora se fundía con el paisaje urbano observado. De hecho la obra “*Fenêtre aux rideaux oranges*” (Fig. 3.2.31) se puede interpretar como una transición entre ambos conjuntos.⁶⁹

⁶⁷ ROUSSEAU: “La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona”, p. 70-71

⁶⁸ HELSEY, Édouard: *En toute indépendance*, *Journal*, 2 de marzo de 1914. “Anthologie”, p. 256; citado por ROUSSEAU: “Robert Delaunay 1906-1914. De l’impressionisme à l’abstraction”, p. 226

⁶⁹ ROUSSEAU: Op. Cit., p. 168

En cierta forma marcarían un punto de inflexión en la trayectoria de Delaunay ya que con ellas daba inicio a su etapa “constructiva”,⁷⁰ lo que implicaba un alejamiento del cubismo analítico hacia un estilo más personal que el artista definirá como “Simultaneísmo”. Así mismo, dentro de la obra de Delaunay, es un conjunto de pinturas especialmente reconocido y admirado por historiadores, artistas como Paul Klee,⁷¹ y poetas como Apollinaire:

"La fenêtre s'ouvre comme une orange

*Le beau fruit de la lumière"*⁷²

Las *Fenêtres* presentaban un alto nivel de abstracción, con un mayor protagonismo del color en detrimento del dibujo y la línea. La obra de Delaunay llevaba algún tiempo avanzando en esta dirección, pero es muy probable que en aquel momento de su carrera fuera determinante la influencia de Kandinsky. Delaunay mantenía correspondencia con él desde su participación en el *Blaue Reiter*, y hacia 1912 seguía atentamente la evolución del artista ruso que enviaba regularmente pinturas a las grandes exposiciones parisinas.⁷³

Los lienzos de esta serie dan la sensación de compartimentarse en secciones poligonales de color plano (Fig. 3.2.32). Sin embargo una observación más detallada de estos elementos geométricos permite ver que ni las figuras son estancas ni su tratamiento totalmente plano. Sobre esta serie Delaunay llegó a decir que el tema no era lo que se veía por la ventana, sino la luz,⁷⁴ en una búsqueda orientada hacia una pintura “pura” pero no necesariamente no-objetiva.

En cualquier caso, en las *Fenêtres* la torre aparece hacia el centro de la composición como un elemento del paisaje urbano y en la mayoría de

⁷⁰ GOLDING: Op. Cit., p. 164

⁷¹ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 411. Influencia las pinturas tunecinas de 1914.

⁷² “La ventana se abre como una naranja; el bello fruto de la luz”. APOLLINAIRE: *Les fenêtres*, poema escrito en 1913 para acompañar cuadros de Delaunay en una exposición de *Der Sturm* en Berlín; incluido en “Calligramas”.

⁷³ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 37

⁷⁴ GOLDING: Op. Cit., p. 166

versiones, sintetizada en extremo, reducida a un perfil. Sin embargo su representación no es homogénea a lo largo de la serie: en ocasiones percibimos parte del entramado de la estructura, (Fig. 3.2.33) en otras aparece repetida, (Fig. 3.2.34) probablemente por efecto de los reflejos del vidrio, e incluso en algunos cuadros es difícil distinguir su presencia.

Rosenthal hace notar que dentro de sus series Delaunay, a diferencia de Monet o Cézanne, tendía a emplear una variedad de formatos.⁷⁵ En el caso de las *Fenêtres*, esta diversidad es llevada al extremo. No sólo hay cambios de dimensión y de proporción, sino incluso de forma, con la inclusión de un lienzo elíptico (Fig. 3.2.35). Este último podría estar inspirado en los formatos ovalados empleados desde 1911 por los cubistas,⁷⁶ pero también parece estar directamente relacionado con el interés que suscitaba en Delaunay el estudio de la percepción humana, ya que la forma del cuadro se aproxima a la del campo visual de una persona.

Gordon Hughes es de los pocos historiadores que se ha planteado estudiar la estructura pictórica de las *Fenêtres* y considera que la experimentación visual en torno a la Torre Eiffel habría sido determinante en la concepción de esta serie.⁷⁷ En su análisis encuentra una serie de imágenes superpuestas y no del todo evidentes. Una de las más llamativas es la de un rostro que se percibe en el lado derecho de algunas versiones de la serie y que correspondería a un reflejo del espectador o del propio pintor. Lo identificamos gracias a detalles como el contorno de la cabeza, la boca y la oreja (Fig. 3.2.36).⁷⁸

Otra imagen que Hughes cree ver superpuesta es una vista aérea del *Champs-de-Mars*, que el artista habría tomado de una fotografía que no forma parte de la colección del archivo de la BnF., pero que adoptará como modelo para un cuadro de 1922. Angela Lampe precisa que Delaunay habría visto las fotos de

⁷⁵ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 11

⁷⁶ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 39

⁷⁷ HUGHES, G.: *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*, p. 89

⁷⁸ HUGHES, G.: *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's First Disk*, p. 314

André Schelcher en la *Exposition internationale de locomotion aérienne* de 1909 y que le servirían de referencia durante veinte años.⁷⁹ Efectivamente es posible identificar en las *Fenêtres* un rectángulo girado a 45 grados, equivalente al perímetro del parque, pero ningún elemento de las pinturas parece corresponder con los caminos y parterres visibles en la foto. La hipótesis resulta por ende difícil de probar, al menos para esta serie, ya que las líneas en cuestión sí son claramente visibles en algunos de los bocetos de 1910-12 para las primeras *Tours*.

Finalmente una tercera imagen subyacente sería un módulo estructural de la torre, constituido por una figura cercana a un cuadrado subdividido por una línea vertical, una horizontal y dos diagonales. (Fig. 3.2.37)⁸⁰ Este elemento es según Hughes más claramente perceptible en los bocetos recién mencionados pero creemos que en este caso no solamente es demostrable su presencia en las *Fenêtres* si no que juega un papel fundamental en la estructuración de la composición de los lienzos. Hughes se interesa sobre todo por la correlación entre la visión y el lienzo, pero tal vez el componente arquitectónico sea más importante de lo que parece en primera instancia, y volveremos sobre el tema al tratar el papel de las retículas en el capítulo 5.

Las *Tours* tardías

Llegamos ahora al quinto grupo de obras donde aparece la torre, correspondiente a las representaciones tardías. Incluye una diversidad de pinturas de torres realizadas entre 1922 y 1930, así como las diferentes versiones de "*Air, feu, eau*" de 1936-37. Si interpretamos estas obras como una recapitulación, sería principalmente a nivel temático, pues de hecho en la mayoría de ellas la aproximación a la torre cambia sustancialmente con respecto a las pinturas anteriores. Hay un regreso a una perspectiva más clásica, aunque con puntos de vista más habituales para la fotografía y un

⁷⁹ LAMPE: "Vues d'en haut". <http://www.centrepompidou-metz.fr/>

⁸⁰ HUGHES, G.: Op. Cit., p. 318

protagonismo reforzado del color. Un rasgo que sí permanece es que en pocos casos vemos la edificación completa. En este grupo se incluirían también algunos bocetos y dibujos, como los correspondientes a una escenografía diseñada en 1928-29 para la obra "*Triomphe de Paris*" pero no realizada (Fig. 3.2.38), así como los grabados realizados entre 1925 y 1926, cinco de ellos basados en pinturas de la década de 1910,⁸¹ (Fig. 3.2.39) otros inspirados en pinturas coetáneas (Fig. 3.2.40), y finalmente unos cuantos con composiciones originales. (Fig. 3.2.41)

La mayoría de historiadores ha tendido a menospreciar esta segunda serie de torres en favor de la primera o en general de la obra anterior a la guerra. Francastel sin embargo les dedica una entusiasta aunque algo críptica apología⁸² en la que resalta el dinamismo del dibujo y la riqueza del color. En estas obras Delaunay se alejaría de la observación directa de la naturaleza y de una técnica doctrinaria para basarse en una serie de "signos de orden plástico".⁸³ Se antoja más precisa la valoración de Drutt, para quien Delaunay pasa de intentos febriles de articular la majestuosidad del monumento en las *Tours* de 1910-12, a una reverencia contemplativa.⁸⁴

La nueva serie la inaugura la destacable "*Tour Eiffel et Jardin du Champ de Mars*" (Fig. 3.2.42) un óleo de 1922, del que también existe una versión posterior en litografía incluida entre las ilustraciones para el libro de Joseph Delteil "*Allo! Paris!*", de 1926. (Fig. 3.2.43). En ambas versiones se ve la torre desde lo alto y las proporciones del cuadro son cercanas a un cuadrado. La composición se basa en una fotografía aérea de formato apaisado tomada en 1909 y empleada por Delaunay de manera bastante literal, salvo por la modificación del formato (Fig. 3.2.44). La imagen en cuestión no está en la colección de postales conservada en el archivo Delaunay, lo que no quiere

⁸¹ Según la página web del MOMA de New York, que posee uno de ellos:
<https://www.moma.org/collection/works/64929>

⁸² FRANCASTEL: Op. Cit., p. 35-36

⁸³ Sobre otras pinturas más tradicionales correspondientes a estos mismos años se limita a justificarlas por las dificultades económicas que vivía entonces el artista. FRANCASTEL, Op. Cit., p. 36-37

⁸⁴ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 36

decir que en algún momento no formase parte de la misma. El lienzo supone una ruptura estilística y cromática con respecto a sus predecesores, al representar un único punto de vista, inusual eso sí, e incorpora el verde de los jardines como color predominante junto al gris de la torre.

Los siguientes óleos dedicados exclusivamente a la torre se agrupan principalmente en dos conjuntos. El primero, iniciado en 1924, mostraba nuevamente una vista en picado, (Fig. 3.2.45) menos acentuada que para la obra recién comentada, y basada en una o dos tarjetas postales de la colección del artista. (Fig. 3.2.46) Se trataba nuevamente de una vista única en la que la cúspide de la torre se veía recortada y el fondo era totalmente ocupado por los jardines del Champs-de-Mars, que en algunas versiones fueron modificados sustancialmente. La paleta empleada era intensa desde el inicio, pero iría a más, destacando los tonos ocre, verdes y rojizos. El tratamiento de las superficies de la torre era tan heterogéneo como en las series anteriores a la guerra, con zonas totalmente planas y otras insinuando la transparencia de la estructura calada.

El segundo grupo iniciado en 1926 escogía una vista en contrapicado que transmitía una gran fuerza, aunque no queda claro que derivara directamente de alguna fotografía. (Fig. 3.2.47) Delaunay mostraba aquí el remate de la torre pero al optar por un formato más alargado verticalmente, recortaba parte de las plataformas y pilares de soporte, incluido el contacto de la única pata que se veía con el suelo. Debido a que el fondo era ocupado en su totalidad por el cielo, la gama cromática se inclinaba hacia los azules y los rojos de la torre, con algunos detalles en verde y ocre.

Entre los dibujos de estos años quisiera destacar los estudios preparatorios para un afiche promocional de las olimpiadas de 1924, que se celebraron en Paris. Una versión a lápiz encontrada en los archivos de la BnF. incluía la torre (Fig. 3.2.48), aunque ésta luego desaparece en el boceto definitivo en gouache.

(Fig. 3.2.49) ⁸⁵ La sensación resultante de ensayos como éste o los trazos sobre la foto que inspira a "*L'équipe de Cardiff*" es que la torre acaba por convertirse en una especie de comodín que Delaunay va probando de incluir o no en gran parte de sus obras, independientemente del tema.

También corresponde a este período una interesante composición de enormes dimensiones titulada "*La ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel*", (Fig. 3.2.50) concebida para decorar el pabellón de la Société des Artistes Décorateurs, diseñado por el arquitecto Robert Mallet-Stevens con motivo de la célebre Exposición de Artes Decorativas de 1925. Aunque en espíritu se trataba de un mural, la técnica empleada para la obra final, un díptico de 450x94 cm., fue el óleo sobre lienzo. Delaunay retomó en esta obra monumental los motivos empleados en "*La ville de Paris*" de 1910-12 pero aplicando variaciones: de las tres gracias sólo mantuvo la figura desnuda de la derecha, que aislada, se convertía acaso en un homenaje a Sonia, que conservó esta obra en su colección personal hasta su muerte. (Fig. 3.2.51) A los puentes sobre el Sena distribuidos esta vez por toda la composición se añadían otros hitos claramente identificables como la Place de la Concorde en la parte baja y el Arc de Triomphe visto desde el aire en la zona alta. El centro de la pintura lo ocupaba sin embargo una intensa Torre Eiffel de color naranja, en una vista tomada nuevamente de una tarjeta postal de la colección del pintor. (Fig. 3.2.52) Delaunay recuperaba en parte los efectos de transparencia de las primeras *Tours*, y volvía a recortar arbitrariamente el monumento cuyas patas se desvanecían al acercarse al suelo, mientras que la cúspide se truncaba abruptamente entre discos cromáticos y aviones. La estrategia de combinar diversos puntos de vista seguía presente, aunque ya no aplicada a la torre, si no repartida entre los distintos elementos representados, cuya comunión no acababa de ser del todo armónica, pesar del equilibrio cromático de la obra.

⁸⁵ "*Olympiade*" diversas versiones: DC-861 (B) boîte ECU, p. 7-8. Fonds Delaunay, Dpt. d'Estampes et Photographie, BnF.

Las pinturas más destacadas de toda esta segunda fase son a nuestro entender las correspondientes a la serie “*Air, fer et eau*” de 1937. Son las únicas imágenes de la torre que pertenecen a la etapa de 1930-39, en la que Pierre Francastel considera que Delaunay alcanza un segundo esplendor creativo, realizando “una gran obra puramente abstracta y monumental”.⁸⁶ El objetivo de esta composición calificada por su creador como “sinfónica”⁸⁷ era nuevamente la realización de un mural en el marco de una Exposición, que esta vez se ubicaría en el Palais des Chemins de Fer, siempre a cargo del arquitecto Mallet-Stevens. (Fig. 3.2.53) Algunos de los numerosos esbozos realizados con diversas técnicas, parecen tener un mérito intrínseco incuestionable, (Fig. 3.2.54) aunque es posible que esta valoración crítica se vea afectada por la pérdida de la obra final, un panel de 10 x 15 metros pintado al gouache.

“*Air, fer et eau*” retoma el espíritu e incluso elementos concretos de otros grandes cuadros de Delaunay. La Torre Eiffel, vista en el mismo ángulo contrapicado y recortado de algunos lienzos de 1926-29 ocupa, como en “*La ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel*”, el centro de la composición. Las tres gracias de “*La ville de Paris*” reaparecen aunque a escala reducida, y enmarcadas como en algún boceto de 1910-12, por una especie de arco iris. (Fig. 3.2.55) Pero las mayores conexiones parecen darse con el “*Hommage à Blériot*”. (Fig. 3.2.29) El avión ha sido reemplazado por una locomotora que nos remite a Monet y a Turner, pero en lugar de humo la máquina emite aquí círculos cromáticos, cómo las hélices en el *Hommage*, y éstos se expanden por la obra, envolviéndolo todo, estableciendo una estructura basada casi exclusivamente en el color y creando un nexo con las obras más abstractas del pintor.

⁸⁶ FRANCASTEL: Op. Cit., p. 33

⁸⁷ BONET: *Divagaciones toureffélicas a propósito de Robert Delaunay*, en “Robert Delaunay. Tours Eiffel”, p. 38

"Le poète Philippe Soupault" en la historia de los retratos con la Torre

El retrato "*Le poète Philippe Soupault*" de 1922 (Fig. 3.2.56) es un caso singular que merece un análisis aparte, especialmente por sus vínculos con otras pinturas de temática semejante. En esta obra Delaunay combina una imagen del poeta bastante realista delante de una ventana, por la que vemos una representación de la torre similar a las *Tours* de pre-guerra, y en especial a la obra "*La Tour aux rideaux*". (Fig. 3.2.57) Si la datación tradicional de esta obra fuera correcta, estaríamos ante una recapitulación. De ser válida la fecha de 1920-22 propuesta por Matthew Drutt, ambas obras serían prácticamente contemporáneas y se tendrían que leer más bien como variaciones sobre el mismo tema.

Se trata de una pintura relativamente atípica en la producción de Delaunay y comparaciones con obras de otros pintores, nos han hecho pensar en la posibilidad de hacerla encajar en un "subgénero" de retratos que incorporan la torre como co-protagonista, y en los que vemos también otros aspectos del paisaje urbano. Se presenta a continuación una breve genealogía que se remonta al primer año de vida de la torre. Aunque "Dama en la Exposición Universal de Paris" de 1898 (Fig. 3.2.58) no impresione como una obra especialmente atrevida estilísticamente, su autor el español Luis Jiménez Aranda, tiene hasta donde sabemos el honor de haber empleado por primera vez la Torre Eiffel como elemento de fondo para un retrato. Además su idea no parece haber tenido muchos seguidores en las décadas siguientes.

Un antecedente más inmediato lo encontraríamos en "*Jean Cocteau à l'époque de la Grande Roue*" pintado en 1912 por la americana Romaine Brooks. (Fig. 3.2.59). Una obra relativamente conservadora en tanto Brooks se mantuvo deliberadamente al margen de la efervescente Vanguardia, salvo aquí por una remota similitud con las figuras alargadas de Modigliani. La mayor novedad de su retrato sería en cualquier caso la incorporación de la noria.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

De más interés para Delaunay por su afinidad con el autor, habrían sido dos obras de Marc Chagall. En el "*Autoportrait aux sept doigts*" de 1912-13 (Fig. 3.2.60) se puede ver la torre con claridad a través de una pequeña ventana a la izquierda que se contrapone a la imagen soñada o añorada del pueblo ruso que aparece en forma espectral rodeada de nubes en un muro de la habitación (o sobre el lienzo, según cómo se prefiera ver). Por si la analogía no fuera suficientemente clara, en la pared aparecen escritas las palabras "Paris" y "Vitebsk" en alfabeto hebreo.⁸⁸ Las coincidencias con Delaunay van mucho más allá y se comentarán más adelante con detalle. Baste decir aquí que aunque Chagall estuvo fuertemente influenciado por Delaunay en aquellos años, fue el ruso el primero en emplear la torre como complemento en un retrato y debemos asumir que esto tenía tanto un sentido de referencia geográfica, (Chagall era después de todo un recién llegado al centro europeo del arte) como de "sello de modernidad", al identificarse el artista con una construcción estética y técnicamente avanzada.

Siguiendo con Chagall, en la célebre "*Paris à travers la fenêtre*", óleo de 1913, (Fig. 3.2.61) la figura janiforme del primer plano podría ser una especie de *alter-ego* del artista, pero independientemente de que se trate o no de un retrato, vuelve a aparecer la presencia de la ventana y la relación con la torre, ambas con mayor protagonismo que en el ejemplo anterior. Entre los muchos aspectos influenciados por Delaunay, se pueden mencionar los elementos tecnológicos como el paracaídas o un tren que, en este caso, avanza cabeza abajo.

Aunque no aparezca la torre Eiffel, creemos pertinente comentar un cuadro de Diego Rivera también de 1913, y que se puede considerar igualmente como un antecedente del retrato de Soupault. Se trata del "Retrato de Adolfo Best Maugard". (Fig. 3.2.62) La composición recuerda al cuadro de Jiménez Aranda,

⁸⁸ LAMPE: Op. Cit., p. 69

con el protagonista en una especie de balcón con vistas sobre la ciudad. Aquí sin embargo la torre ha sido reemplazada por su "hermana menor" la noria, que cumple una función análoga, otorgando al retratado un cierto prestigio vanguardista. Como complemento nuevamente aparece el ferrocarril (esta vez al derecho) representado con una serie de estructuras anexas. La presencia de la baranda del balcón y el paisaje urbano recuerdan la composición planteada por Delaunay unos años después, aunque Rivera da un protagonismo incluso mayor a la noria por su posición en el lienzo que hace pensar en una sombrilla o ruleta accionada por la mano de Best Maugard.⁸⁹ Nótese que Rivera es otro de los pintores, en aquellos años afín al círculo de los cubistas,⁹⁰ que llegó a retratar la torre, y para más señales, acompañada nuevamente por la noria. En "*La Tour Eiffel*" de 1914 (Fig. 3.2.63) las representa más proporcionadas que en obras de Chagall o Delaunay, aunque superpuestas, quedando el círculo de la noria como un anillo que oscila entre enmarcar la base de la torre y fusionarse con ella. Volviendo al retrato de Best Maugard, no deja de ser curiosa también la similitud entre las nubes pintadas por Rivera, claramente emanaciones de la locomotora, y las que pinta Delaunay, no sólo en el retrato de Soupault sino en la mayoría de sus cuadros más célebres de la torre. ¿Podemos imaginar que las de Delaunay tengan también un origen artificial?

Para completar esta genealogía nos referiremos a una pintura del checo Joseph Sima del mismo año que "*Le poète Philippe Soupault*". El retratado en este caso es nada menos que el arquitecto Auguste Perret, y como en la mayoría de obras citadas hasta ahora, aparece una ventana detrás a través de la cual vemos la torre Eiffel (Fig. 3.2.64). Sima llevaba poco tiempo en París cuando pintó este lienzo y como otros de sus colegas se había interesado por representar los monumentos de la ciudad y en concreto la torre. El retrato de Perret sin embargo cobra otra dimensión que la de una mera vista de postal. Se puede presuponer que el arquitecto aparece retratado en el edificio de la

⁸⁹ WEISS: Op. Cit., p. 133

⁹⁰ Delaunay y Rivera se conocieron en Hondarribia, en el verano de 1914. ERNOULT, Nathalie: en "Robert i Sonia Delaunay", Ed. Museu Picasso, p. 19

rue Franklin, su obra más célebre y lugar de residencia y del que se veía incluso un fragmento de la volumetría exterior. Desde esta ubicación, no lejana del Trocadero, la torre es visible aunque no en las dimensiones representadas por Sima. En este cuadro la obra de Eiffel se hace presente como referente y como contrapunto arquitectónico frente a la propia obra de Perret. La pintura igualmente nos remite de inmediato a una antigua fotografía en la que se veía a Perret en la azotea del mismo edificio, con la torre al fondo, publicada en "*Space, Time and Architecture*" de Giedion. (Fig. 3.2.65) ⁹¹

A manera de epílogo, mencionaremos una secuela de este género dentro de la propia obra de Delaunay, de discreto formato pero de potente sintaxis. Se trata de un dibujo a tinta, seguramente de 1923, ⁹² titulado "*Hélice avec silhouette de Tristan Tzara*" (Fig. 3.2.66). Formaría parte de una serie de obras dedicadas al poeta fundador del dadaísmo, que incluyen un retrato relativamente realista al óleo (Fig. 3.2.67) y toda una serie de "Hélices" en distintos medios, (Fig. 3.2.68) que en algunos casos incluían una o dos letras, la T y la Z, como identificativas del homenajeado. Un par de ellas mostraban también un fragmento de estructura metálica de lo que sólo podía ser una nueva aparición de la torre Eiffel, (Fig. 3.2.69) que en el dibujo a tinta citado al inicio, funcionaba nuevamente como complemento o contraparte de un retrato.

Las pinturas de la Torre Eiffel como conjunto

En un principio esta tesis partió de la idea de asumir la primera serie de *Tours* de 1909-1911 como la de mayor interés, por ser la primera en que el edificio aparecía como protagonista, y por ser la más radical y novedosa en su sistema de representación. Sin embargo no es posible terminar de entender la visión que Delaunay tenía del monumento sin estudiar todas las imágenes que produjo relacionadas con el tema, y no es sólo por lo que pudieran aportar a la comprensión de su evolución artística.

⁹¹ GIEDION: Op. Cit., p. 329

⁹² En algunas publicaciones figura la fecha de 1926.

Vistas en conjunto las pinturas de la Torre Eiffel muestran una gran diversidad, que abarca desde grandes cuadros ocupados en su totalidad por la edificación o un fragmento de ésta, hasta aquellos en que la torre aparece como un pequeño destello, a veces casi imperceptible, camuflada en un entramado de colores y formas, pasando por otros en los que su presencia puede parecer incluso arbitraria. En nuestra opinión todas las obras de Delaunay que incluyen representaciones de la torre Eiffel están estrechamente relacionadas, tienen un carácter complementario y conforman un gran corpus, similar al que constituía la serie de grabados de Henri Rivière, mencionada en el capítulo 1. (Fig. 1.6.3 a 1.6.6) En este conjunto la torre no es ya únicamente un ícono de lo moderno, o el símbolo de París. Se acaba convirtiendo en una presencia tutelar, como lo era el Monte Fuji en las vistas de Hiroshige y la propia torre en las de Rivière. Puede aparecer en un primerísimo plano, o simplemente allí en un rincón al fondo, pero siempre está presente. Una de las diferencias más importantes con respecto a "*Les trente-six vues de la Tour Eiffel*", además de la variedad de estilos y lenguajes empleados, sería que Delaunay, en determinadas obras específicas se embarca un estudio mucho más detallado, explorando matices y posibilidades de expresión, y en ocasiones yuxtaponiendo vistas en una misma pintura.

CAPÍTULO 3: IMÁGENES

3.2.- Representaciones de la Torre Eiffel por Delaunay

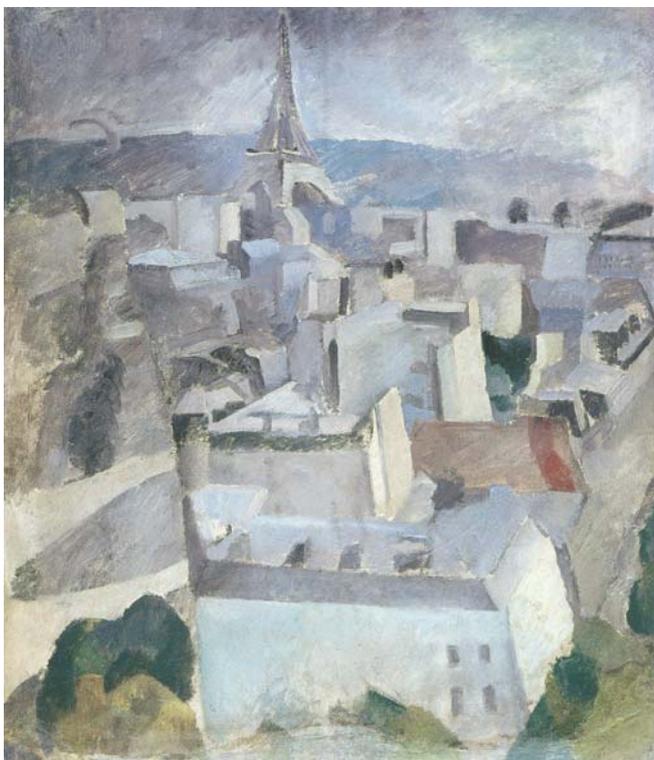


Fig. 3.2.1. Robert Delaunay: "Étude pour la ville", óleo, 1909.



Fig. 3.2.3. Robert Delaunay: "La ville N°2", óleo, 1910.

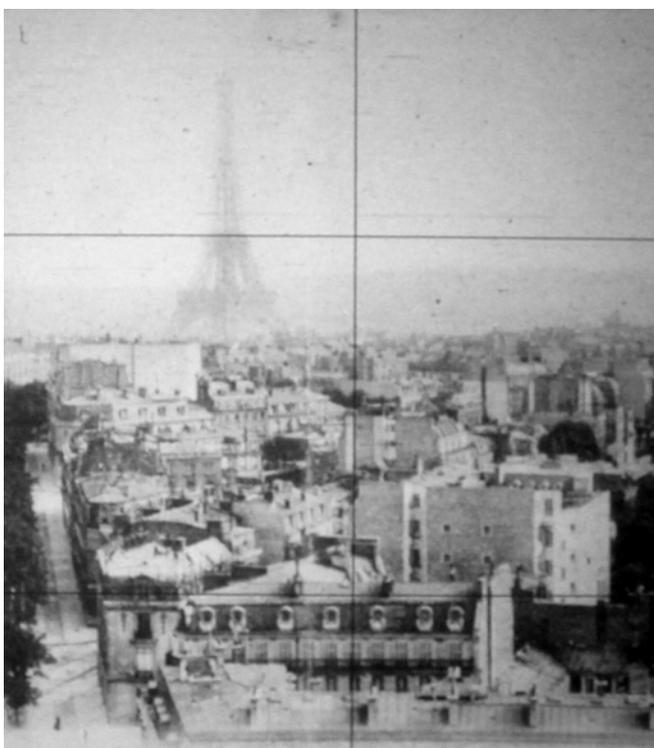


Fig. 3.2.2. Fragmento de postal panorámica. Documento E 049698, MF-1097, Fonds Delaunay, BNF.



Fig. 3.2.5. Robert Delaunay: "La ville", óleo, 1911.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.4. Robert Delaunay: "La ville N°2", óleo, 1910. Detalle.



Fig. 3.2.6. Robert Delaunay: "Fenêtre sur la Ville N°3", óleo, 1911.

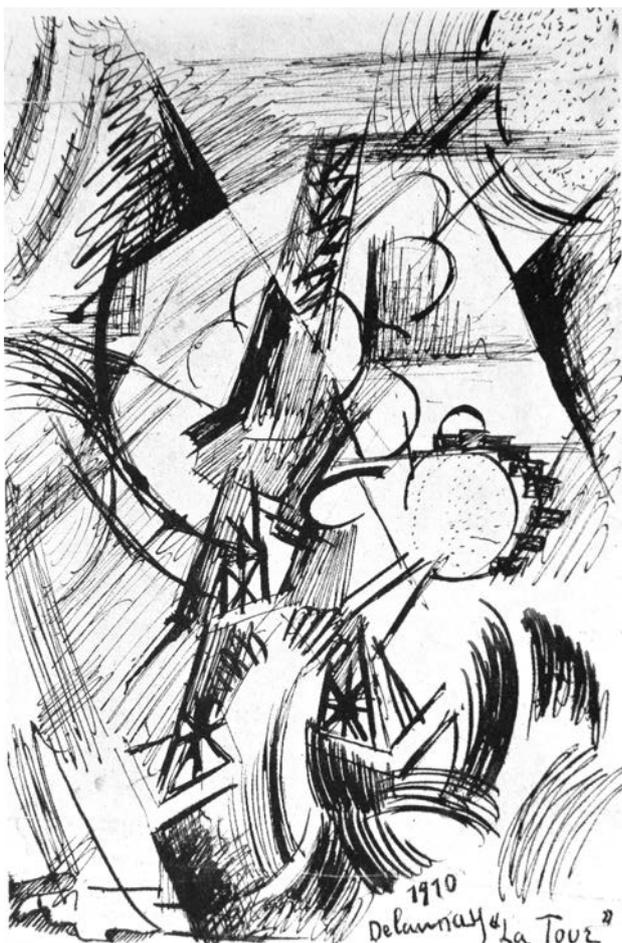


Fig. 3.2.7. Robert Delaunay: "La Tour", tinta, 1910-12. (Colección Charles Delaunay)



Fig. 3.2.8. Robert Delaunay: "La Tour Eiffel", óleo, 1910-11. (Kunstmuseum, Basel)

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

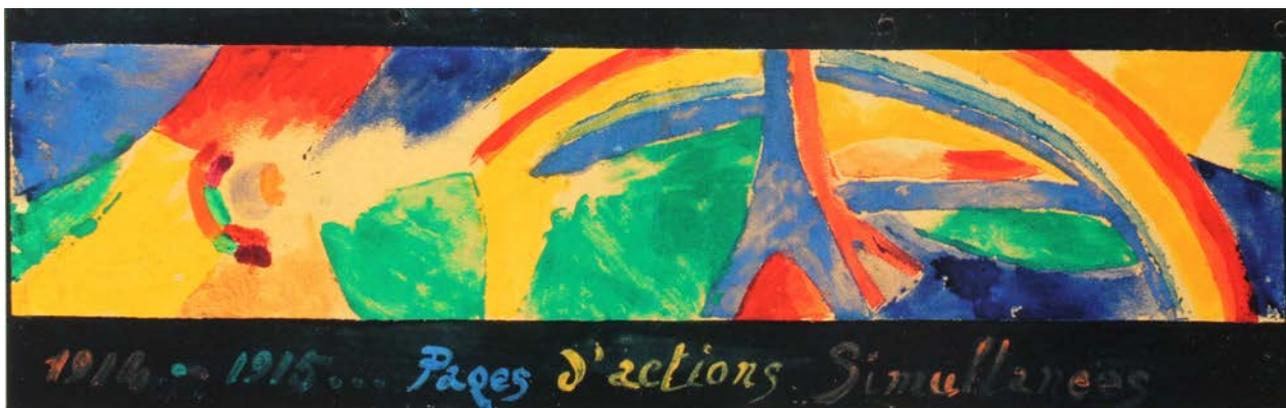


Fig. 3.2.9. Robert Delaunay: "Pages d'actions simultanées", acuarela, gouache y collage, 1914.

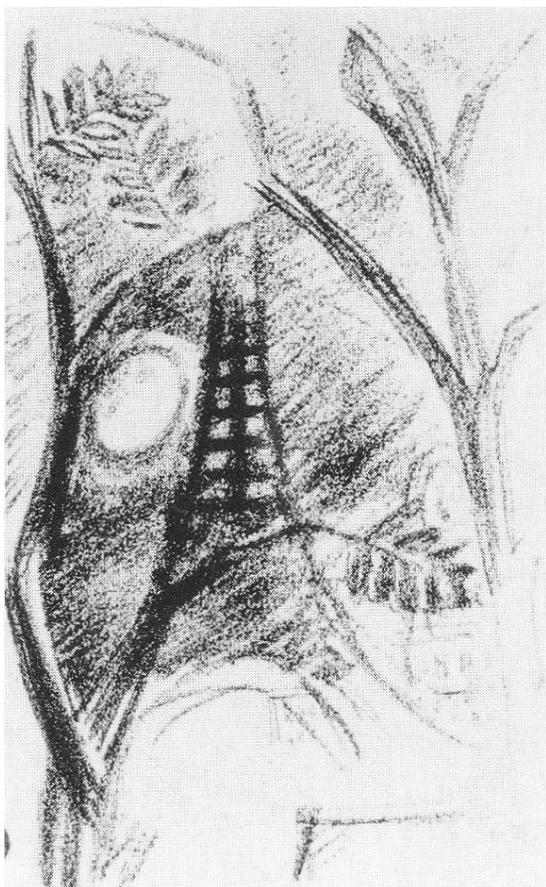


Fig. 3.2.10. Robert Delaunay: "Tour Eiffel", lápiz, 1908.

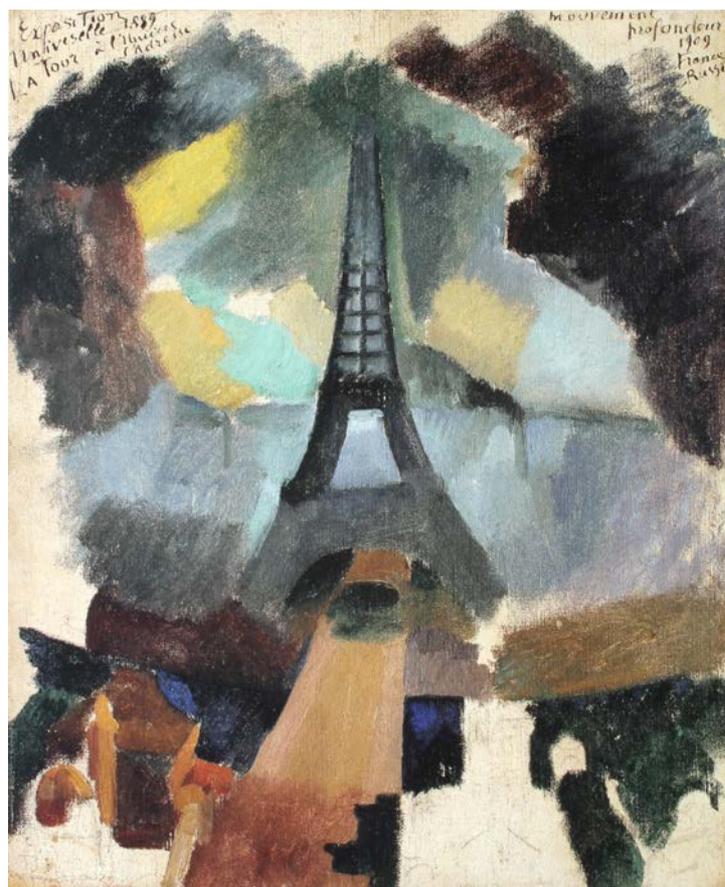


Fig. 3.2.11. Robert Delaunay: "Tour. Première étude", óleo, 1909.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

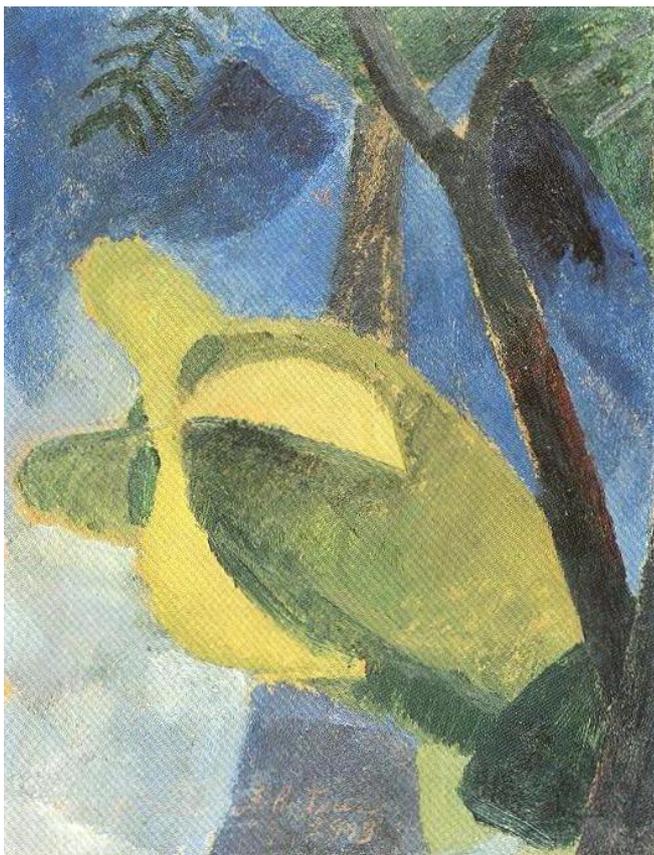


Fig. 3.2.12. Robert Delaunay: "Le Dirigeable et la Tour", óleo, 1909.

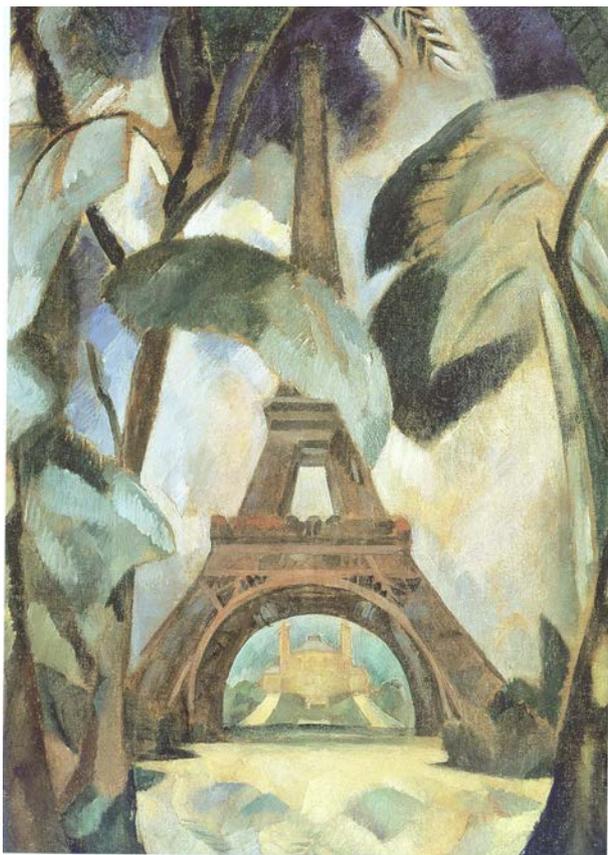


Fig. 3.2.13. Robert Delaunay: "Tour Eiffel", óleo, 1909.



Fig. 3.2.14. Robert Delaunay: "Paysage de Paris", óleo, 1908-09.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.15. Robert Delaunay: "Tour Eiffel aux arbres", óleo, 1910.

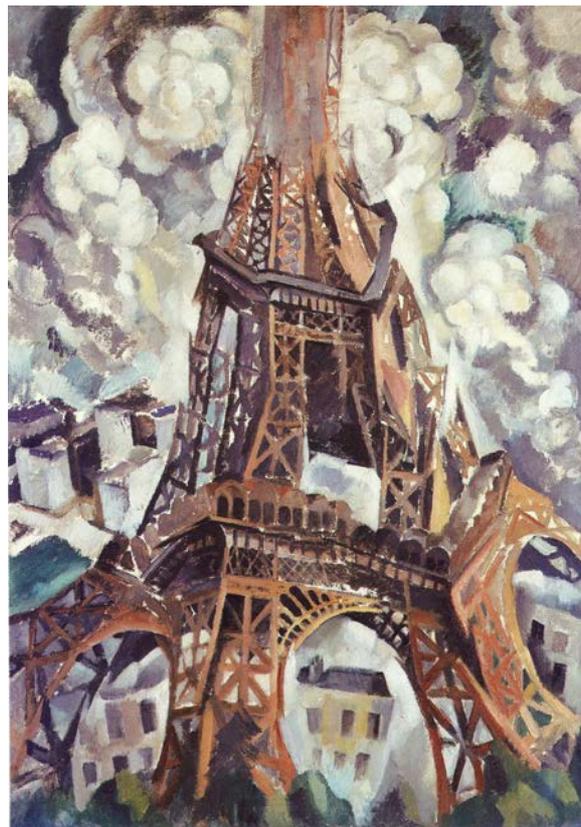


Fig. 3.2.16. Robert Delaunay: "Tour Eiffel", óleo, 1910.
(Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe)



Fig. 3.2.17. Robert Delaunay: "Tour Eiffel", óleo, 1911.
(Guggenheim Museum, New York)



Fig. 3.2.18. Robert Delaunay: "La Tour rouge", óleo,
1911-12.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

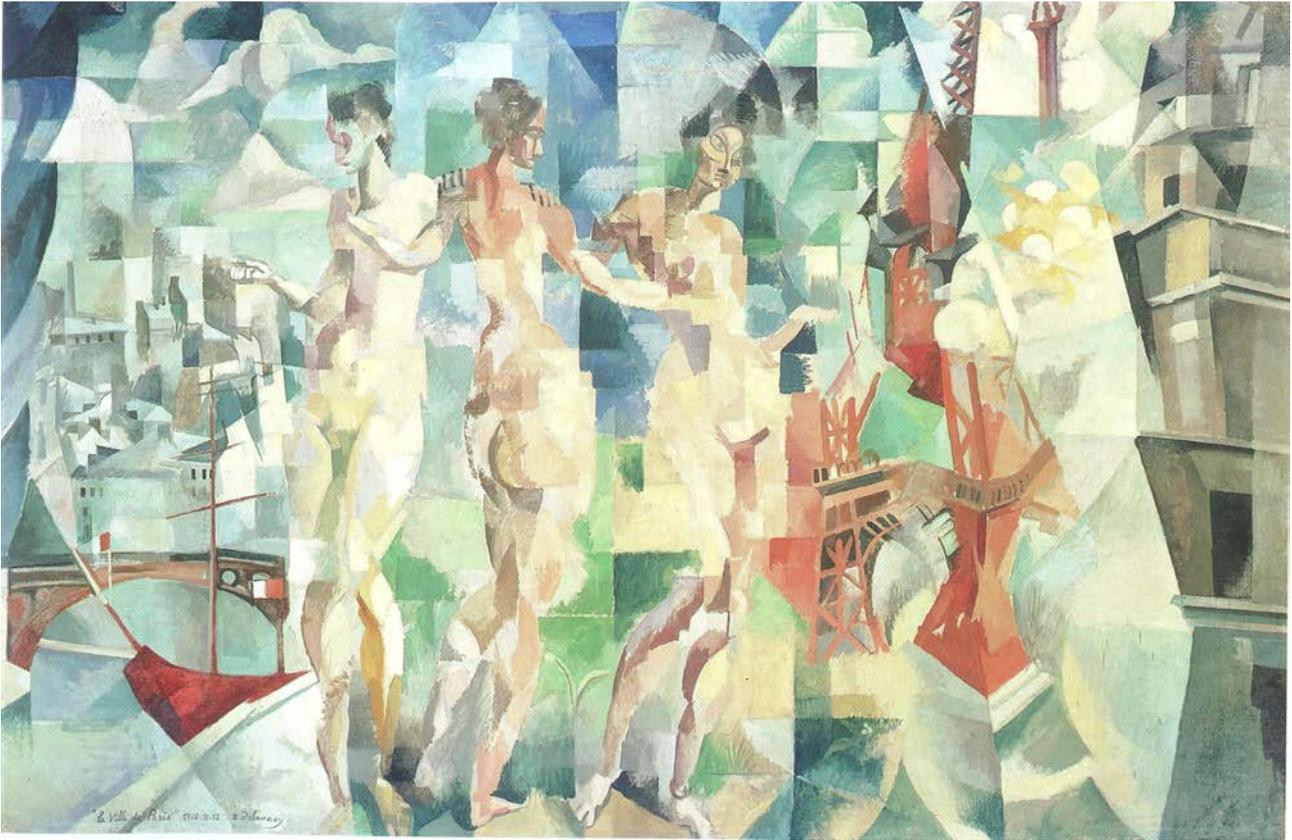


Fig. 3.2.19. Robert Delaunay: "La ville de Paris", óleo, 1910-12.

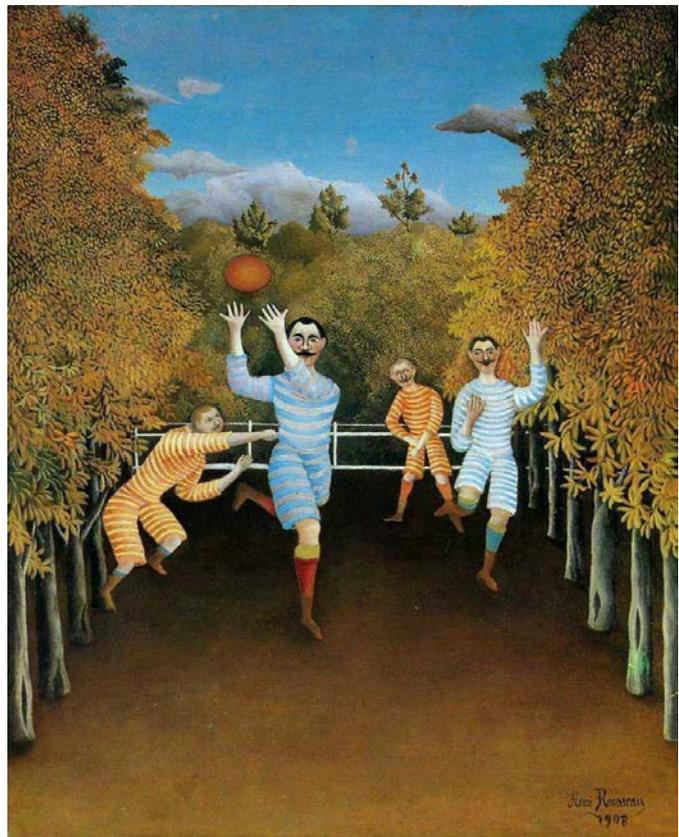
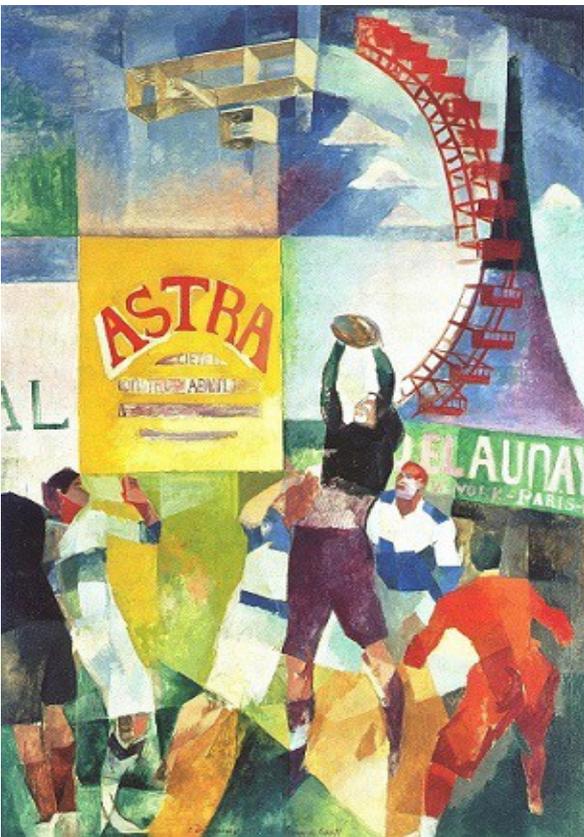


Fig. 3.2.20. Robert Delaunay: "L'équipe de Cardiff", óleo, 1913. Fig. 3.2.21. Henri Rousseau: "Les joueurs de football", óleo, 1908.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.22. Foto retocada a lápiz por Robert Delaunay, 1913. Documento E 049749, MF-1097, Fonds Delaunay.



Fig. 3.2.25. Pablo Picasso: "Notre avenir est dans l'air", óleo y esmalte, 1912.



Fig. 3.2.23. Pablo Picasso: "Paysage aux affiches", óleo, 1912.



Fig. 3.2.24. Robert Delaunay: "L'équipe de Cardiff", óleo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.26. Henri Rousseau: "Vue du pont de Sèvres", óleo, 1908.



Fig. 3.2.28. Robert Delaunay: "L'arc-en-ciel", óleo, 1913.

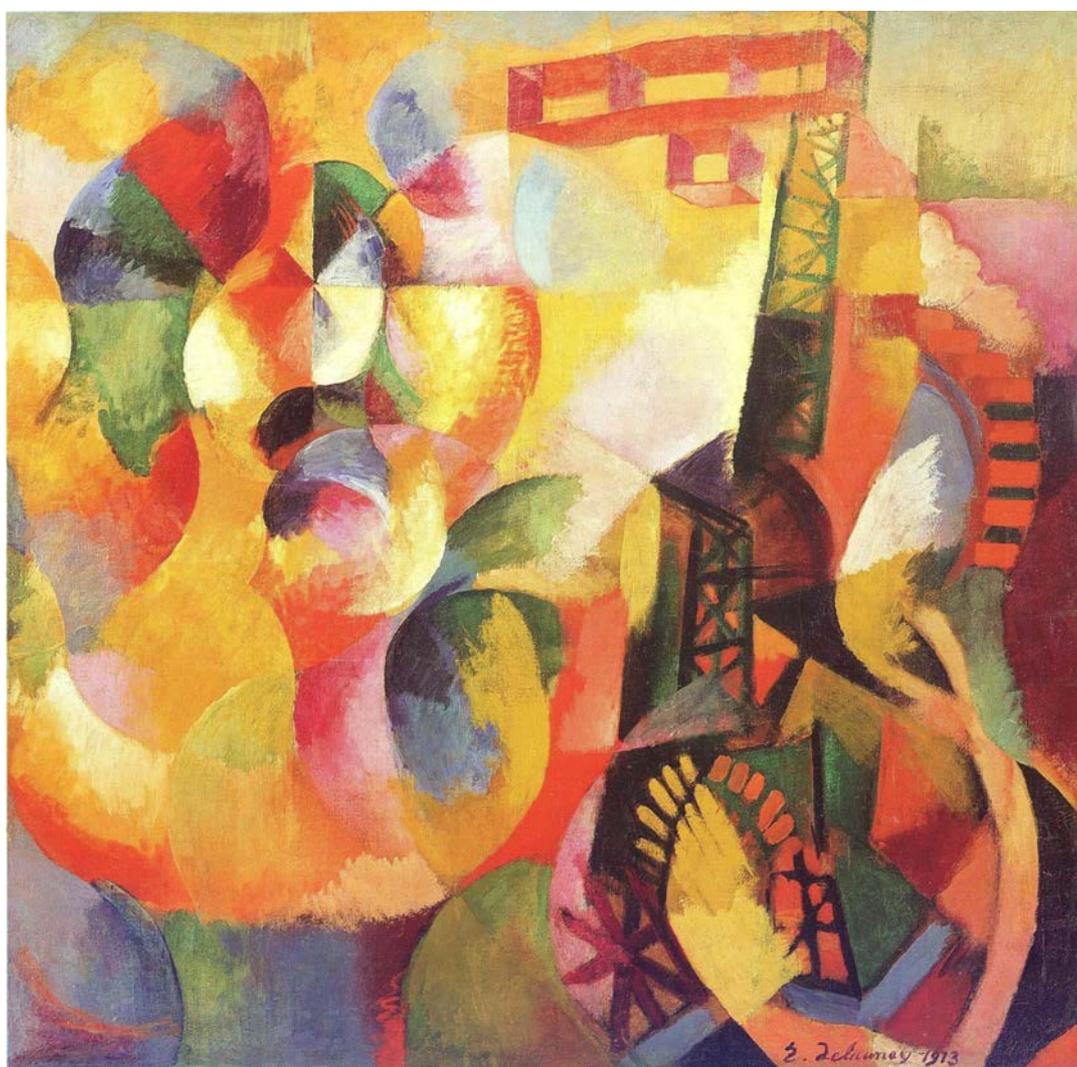


Fig. 3.2.27. Robert Delaunay: "Soleil, Tour, Aéroplane", óleo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

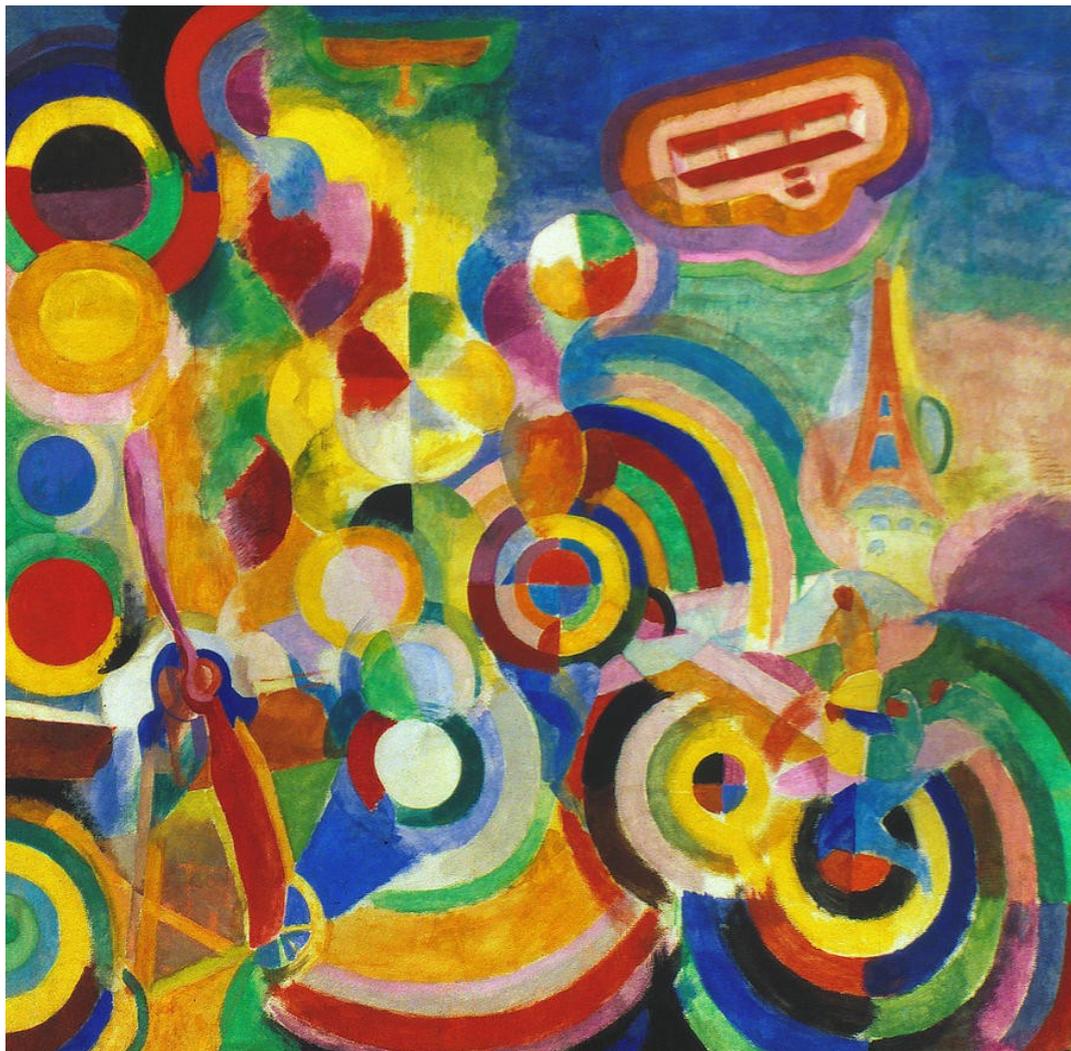


Fig. 3.2.29. Robert Delaunay: "Hommage à Blériot", óleo, 1914.



Fig. 3.2.30. Marcel Duchamp: "Rotoreliefs", técnica mixta / instalación, 1935.

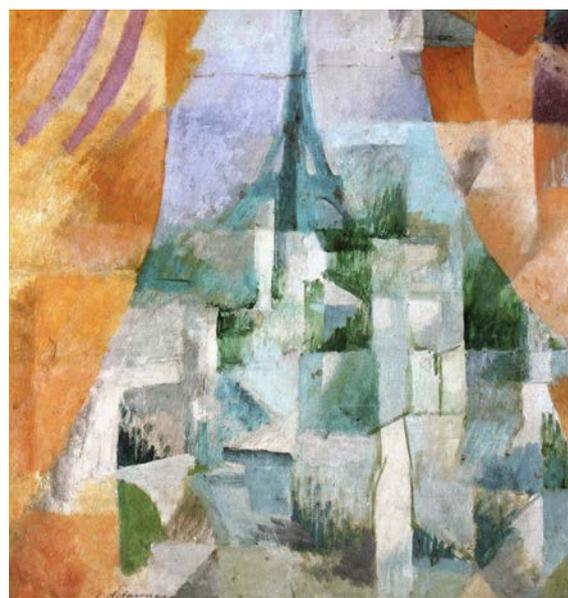


Fig. 3.2.31. Robert Delaunay: "Fenêtre aux rideaux oranges", óleo, 1912.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.32. Robert Delaunay: "Les Fenêtres simultanées (2e motif, 1ère partie)", óleo, 1912.

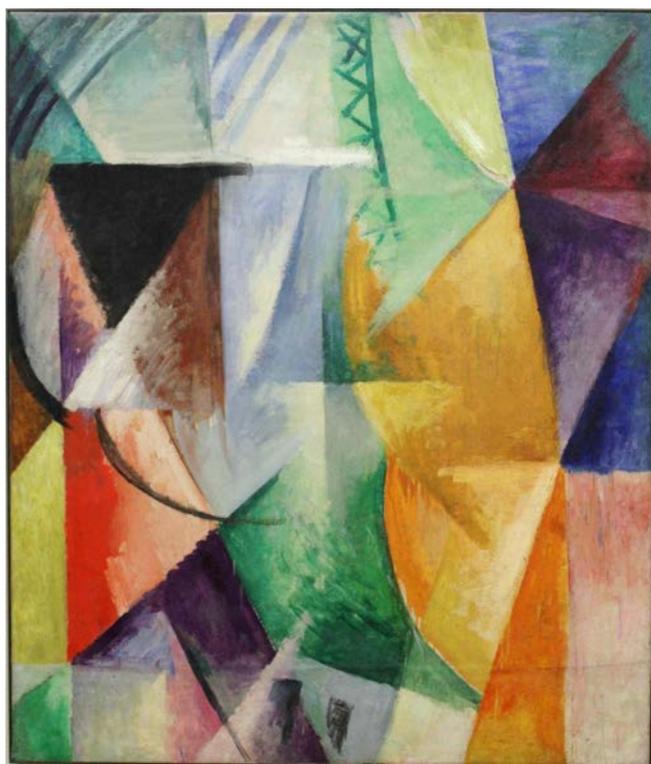


Fig. 3.2.33. Robert Delaunay: "Une Fenêtre (Étude pour Les Trois Fenêtres)", óleo, 1912-13.



Fig. 3.2.34. Robert Delaunay: "Fenêtres en trois parties", óleo, 1912.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.35. Robert Delaunay: "Fenêtres ouvertes simultanément. 1ère partie, 3e motif", óleo, 1912.



Fig. 3.2.36. Robert Delaunay: "Les Fenêtres simultanées sur la Ville (1ère partie, 2e motif, 1ère réplique)", óleo, 1912.

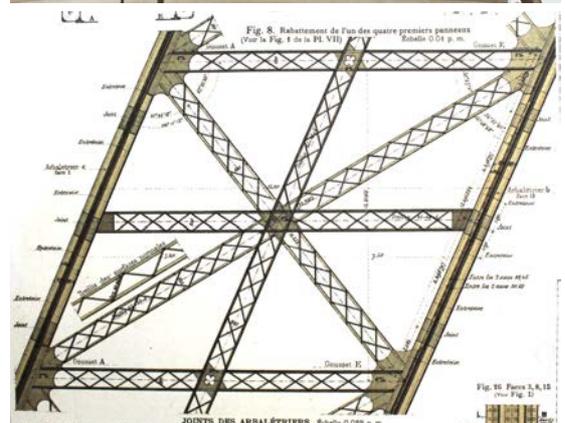


Fig. 3.2.37. Gustave Eiffel: Módulo estructural de la Torre Eiffel en el que Delaunay basaría sus retículas.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.38. Robert Delaunay: Escenografía para "Triomphe de Paris", lápiz, 1928-29.



Fig. 3.2.39. Robert Delaunay: "La Tour", litografía, 1925.

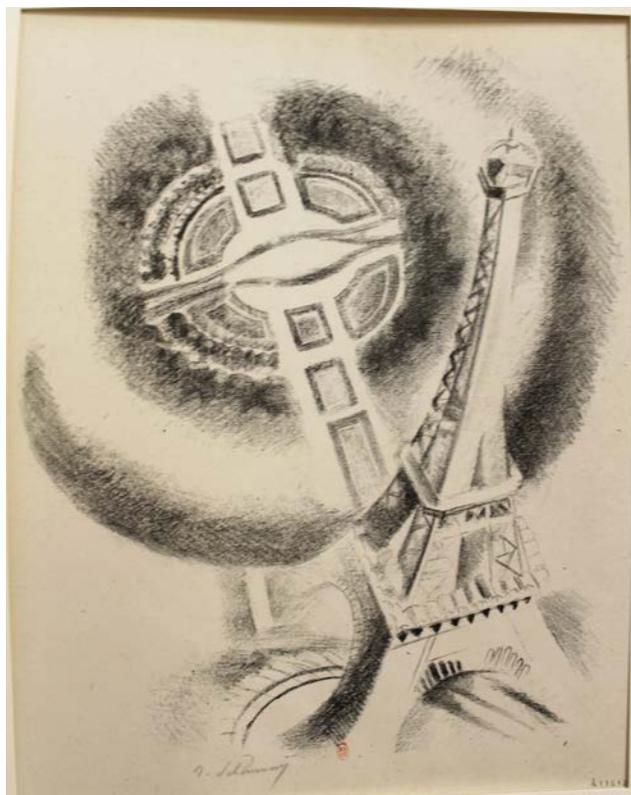


Fig. 3.2.40. Robert Delaunay: "La Tour et le Champ de Mars", en *Allo! Paris!*, litografía, 1926.

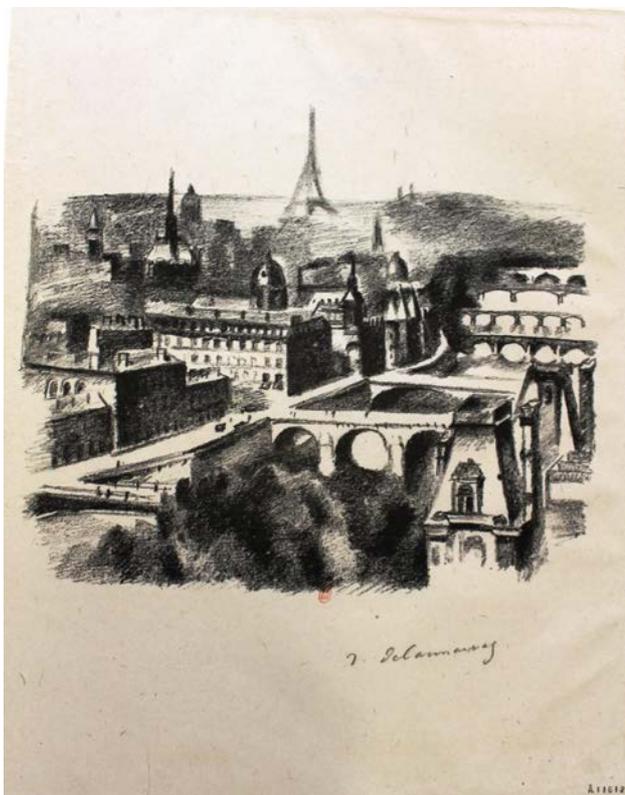


Fig. 3.2.41. Robert Delaunay: "La Seine et la Tour", litografía, 1925.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.42. Robert Delaunay: "Tour Eiffel et Jardin du Champ de Mars", óleo, 1922.



Fig. 3.2.43. Robert Delaunay: "Vue aérienne de la Tour", en *Allo! Paris!*, litografía, 1926.

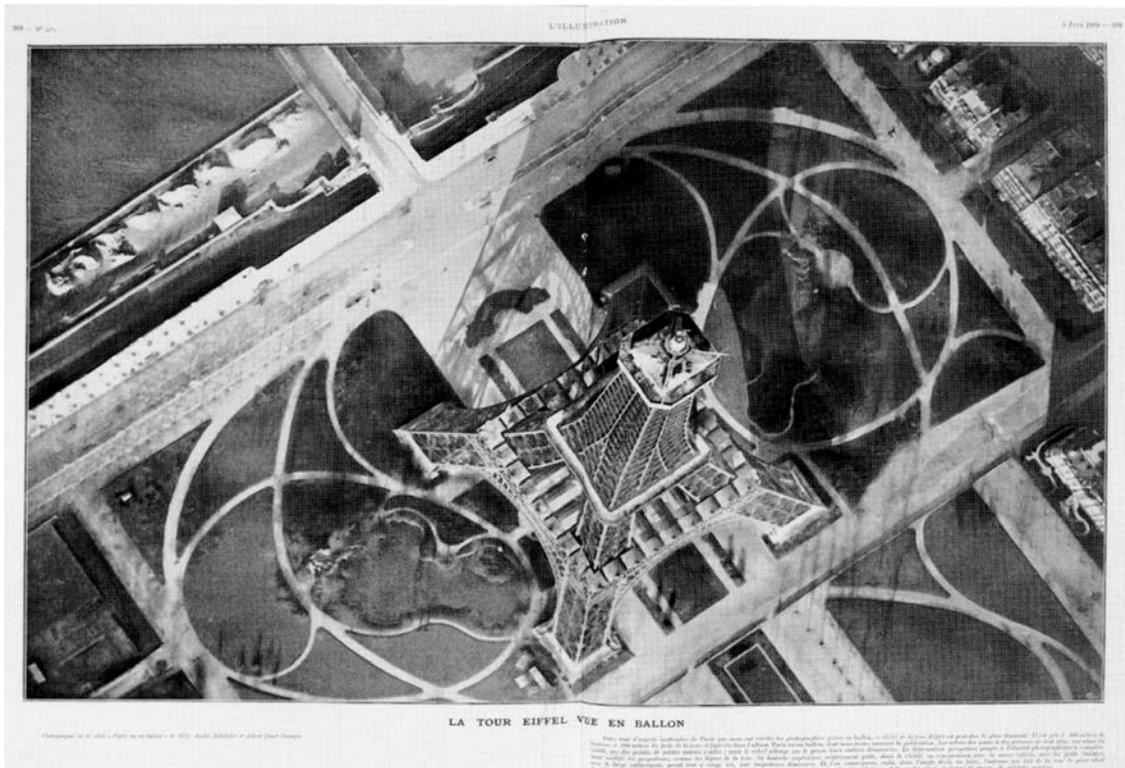


Fig. 3.2.44. André Schelcher: "La Tour Eiffel vue en ballon ", fotografía, 1909. Revista L'illustration.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.45. Robert Delaunay: "Tour Eiffel", óleo, 1926.
(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)



Fig. 3.2.47. Robert Delaunay: "Tour Eiffel", óleo, 1926.
(Centre Pompidou, Paris)

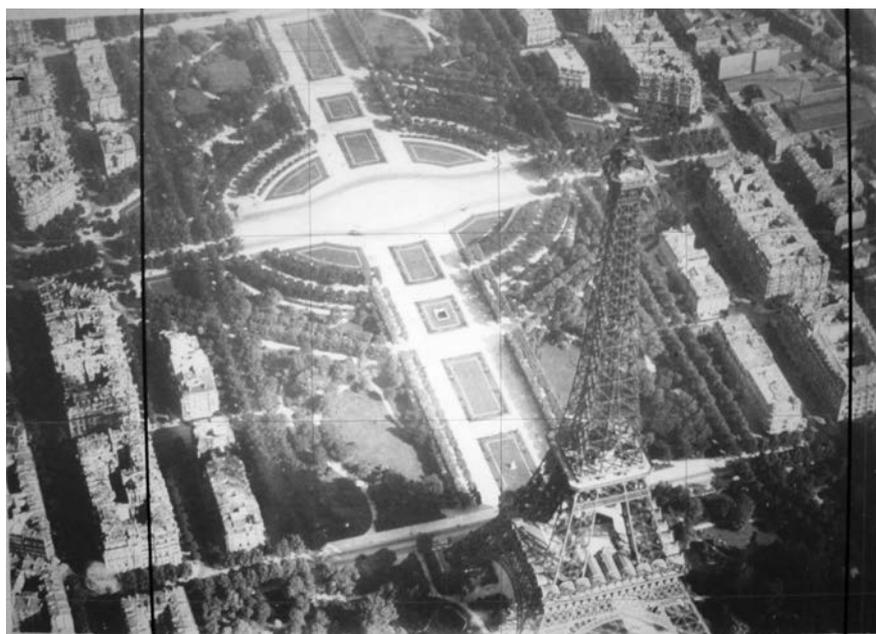


Fig. 3.2.46. Tarjeta postal con fotografía aérea. Documento E 049736, MF-1097, Fonds Delaunay.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

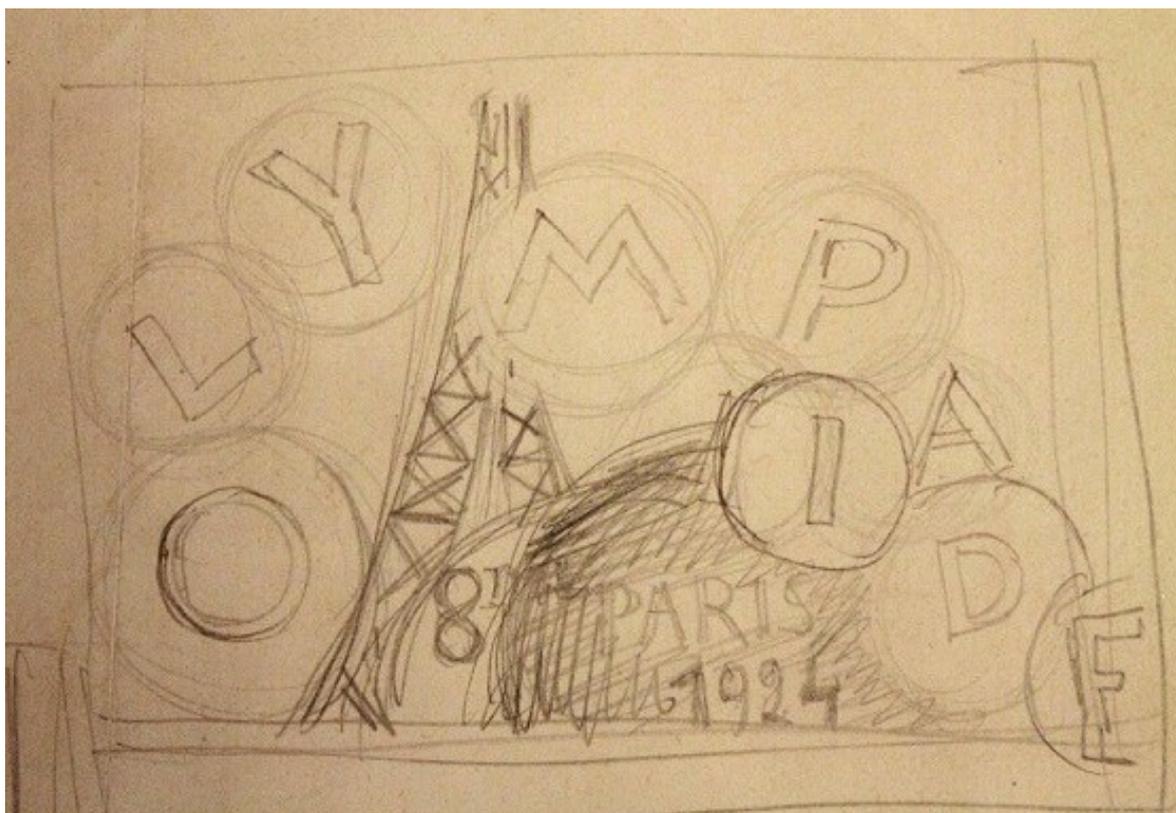


Fig. 3.2.48. Robert Delaunay: "Olympiade", boceto a lápiz, 1923-24. Documento DC-861 (B) boîte ECU, p. 7, Fonds Delaunay.

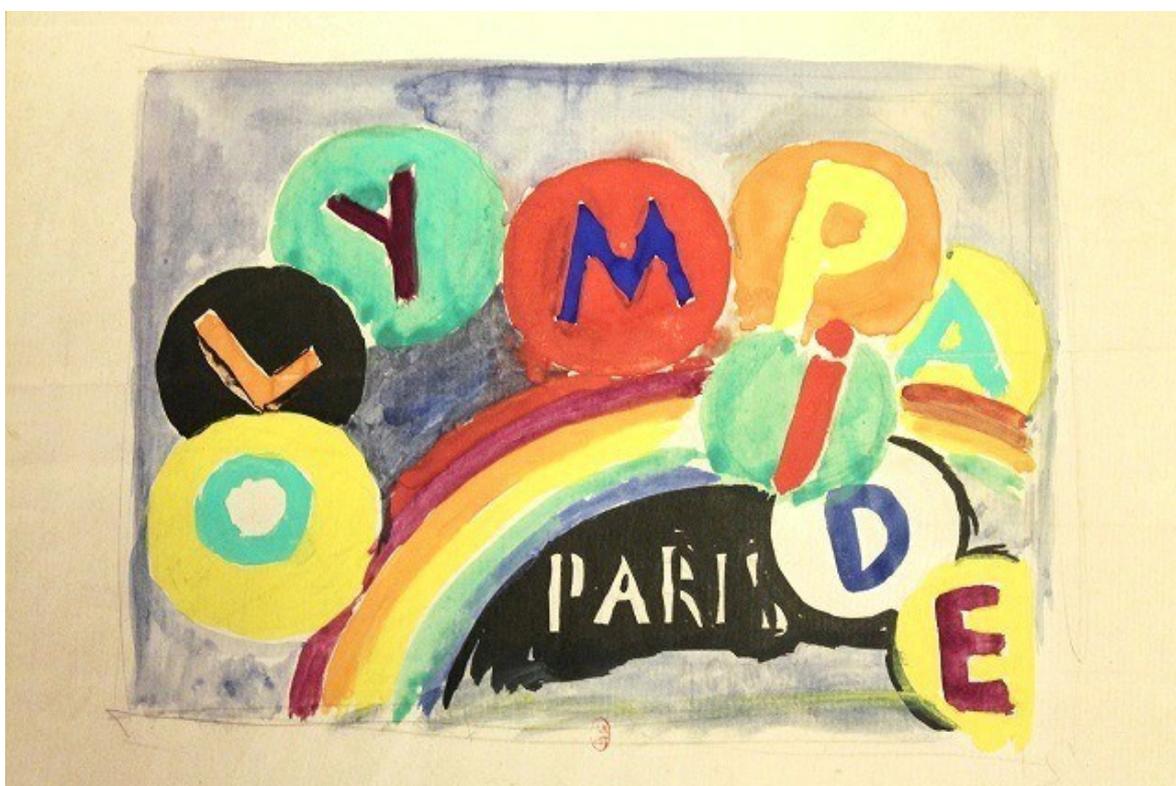


Fig. 3.2.49. Robert Delaunay: "Olympiade", boceto en gouache, 1923-24. Documento DC-861 (B) boîte ECU, p. 8, Fonds Delaunay.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.50. Robert Delaunay: "La ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel", óleo, 1926.



Fig. 3.2.51. Sonia Delaunay en su estudio con "La ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel" al fondo.

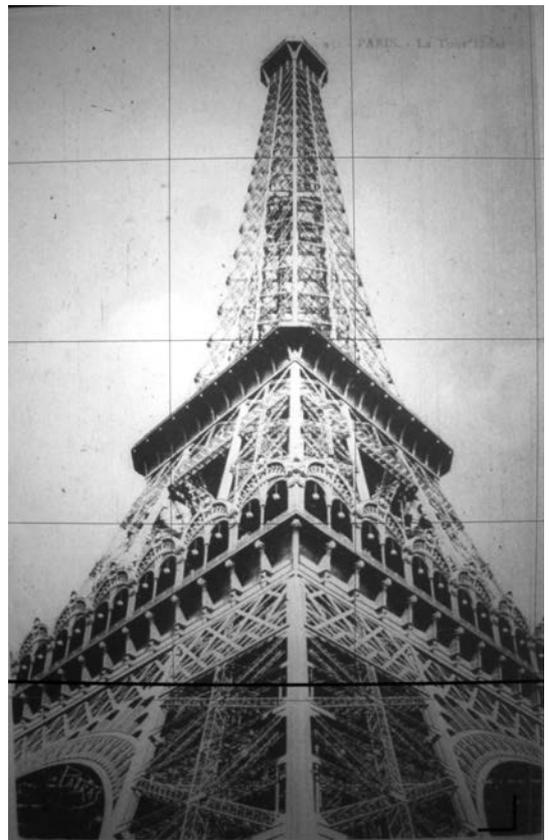


Fig. 3.2.52. Tarjeta postal. Documento E 049699, MF-1097, Fonds Delaunay.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.53. Robert Mallet-Stevens: Palais des Chemins de Fer, 1937. Al fondo el panel original de "Air, fer et eau".



Fig. 3.2.54. Robert Delaunay: "Air, fer et eau", óleo, 1937.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

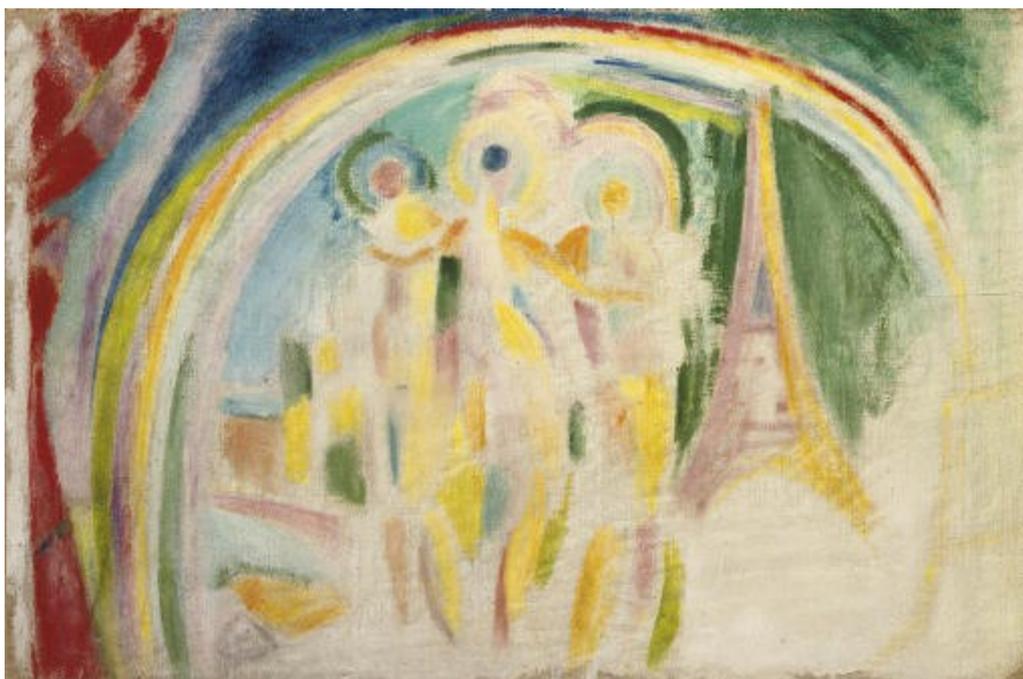


Fig. 3.2.55. Robert Delaunay: "Les trois Grâces (étude pour La Ville de Paris)", óleo, 1911-12.



Fig. 3.2.56. Robert Delaunay: "Le poète Philippe Soupault", óleo, 1922.



Fig. 3.2.57. Robert Delaunay: "La Tour aux rideaux", óleo, 1910-11 (¿?).

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.58. Luis Jiménez Aranda: "Dama en la Exposición Universal de París de 1898", óleo, 1898.

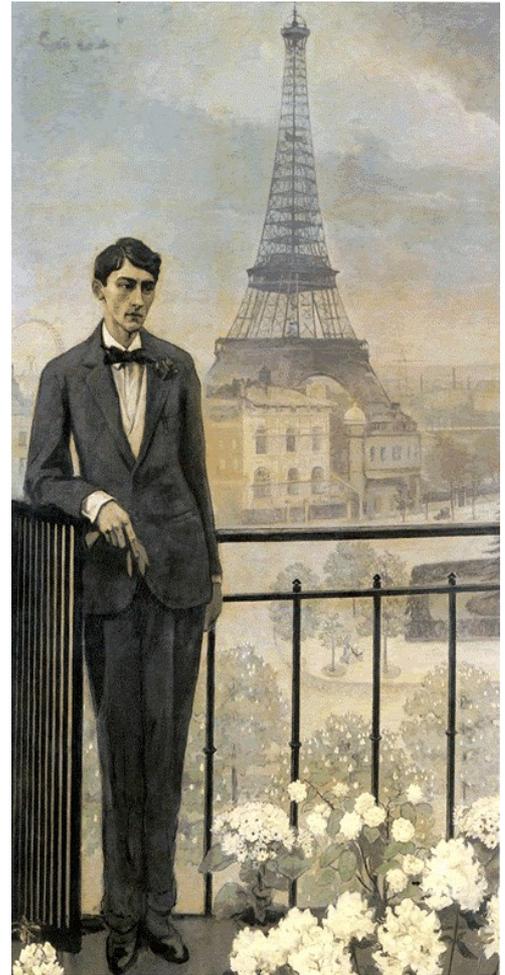


Fig. 3.2.59. Romaine Brooks: "Jean Cocteau à l'époque de la Grande Roue", óleo, 1912.



Fig. 3.2.60. Marc Chagall: "Autoportrait avec sept doigts", óleo, 1912.



Fig. 3.2.61. Marc Chagall: "Paris à travers la fenêtre", óleo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.



Fig. 3.2.62. Diego Rivera: "Retrato de Adolfo Best Maugard", óleo, 1913.



Fig. 3.2.63. Diego Rivera: "La Tour Eiffel", óleo, 1914.



Fig. 3.2.64. Joseph Sima: "Portrait d'Auguste Perret", óleo, 1922.

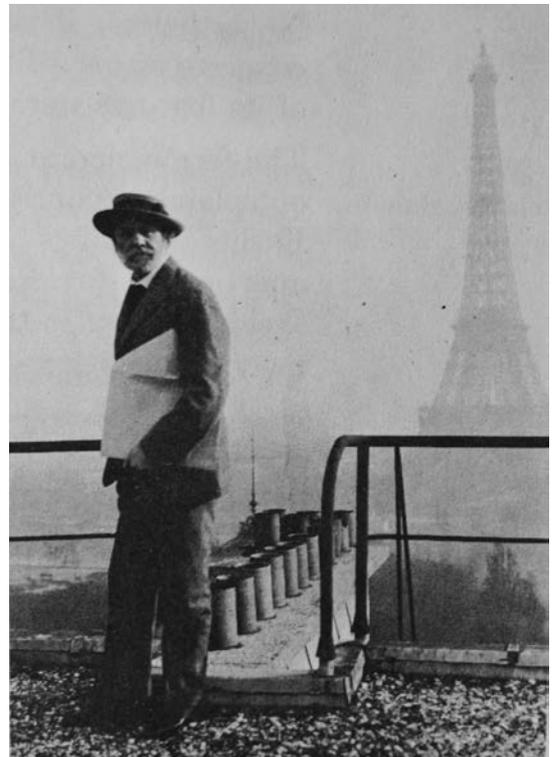


Fig. 3.2.65. Fotografía de Auguste Perret en la azotea del edificio de la rue Franklin.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

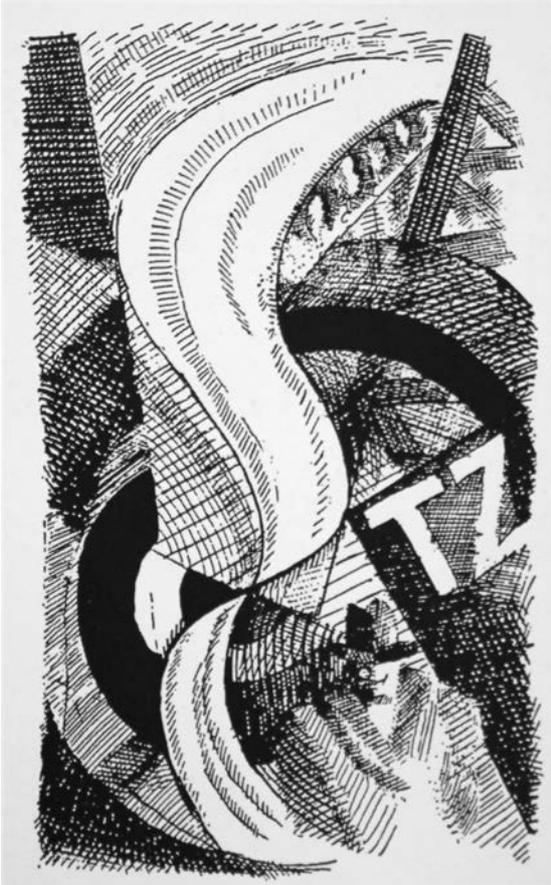


Fig. 3.2.66. Robert Delaunay: "Hélice avec silhouette de Tristan Tzara", tinta, 1923.



Fig. 3.2.67. Robert Delaunay: "Portrait de Tristan Tzara", óleo, 1923.



Fig. 3.2.68. Robert Delaunay: "Hélice", gouache y acuarela, 1923.



Fig. 3.2.69. Robert Delaunay: "Hélice", lápiz y acuarela, 1923.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

CAPÍTULO 4: **Evoluciones paralelas: La Torre Eiffel y los pintores contemporáneos a Delaunay**

4.1.- Fernand Léger, un entusiasta discreto

Fernand Léger fue uno de los artistas contemporáneos a Delaunay que hizo de paladín de la Torre Eiffel. Aunque esta edificación aparece sólo contadas veces en su pintura, en sus escritos muestra reiteradamente su admiración por ella y otras estructuras afines como los puentes de New York.¹

Es pertinente mencionar que Léger no interesa sólo por su visión de la Torre sino también por su relación personal y profesional con Delaunay, a quien adjudicó siempre un papel co-protagónico en lo que llamaba “la batalla por el color”,² idea que se debe entender sobre todo en contraposición a la tendencia a la monocromía del cubismo analítico. Igualmente es de gran interés su búsqueda de sintonía y fusión entre las artes. Uno de estos puentes lo encontró en el mural, un medio que Léger consideró idóneo para colaborar con los arquitectos modernos que habían despojado sus edificios de decoración, y en el que Delaunay incursionó con interesantes resultados.

Al igual que Delaunay, Léger participó del movimiento cubista sin llegar nunca a ser un representante ortodoxo del mismo. Su producción anterior a la Primera Guerra, aunque tiene similitudes con el Futurismo, es la que más se acerca al cubismo analítico, con el matiz que aporta su particular empleo del color, y que hace que en esos años se parezca estilísticamente a Delaunay. John Golding ya había hecho notar este vínculo con una extensa comparación entre ambos artistas, que cubría desde sus intereses e influencias hasta obras concretas.³

¹ LÉGER: “Funciones de la Pintura”, p. 66, p. 137

² LÉGER: *El arte y el pueblo*. *Arts de France*, Paris, 1946; reeditado en Op. Cit., p. 135

³ GOLDING: Op. Cit., p. 150

Al menos desde 1911, aparecen en la obra de Léger paisajes urbanos con chimeneas (Fig. 4.1.1) que guardan semejanzas con las *Villes* de Delaunay. Pero las similitudes se pueden incluso observar entre representaciones de temática muy diferente, como "*Champ-de-Mars. La Tour rouge*" (Fig. 4.1.2) y "*La noche*" (Fig. 4.1.3) que comparten elementos verticales zigzagueantes y nubes que parecen humaredas.

Alrededor de 1913 ambos artistas se aproximan más que nunca a la abstracción, Léger con su "*Contraste de formes*" (Fig. 4.1.4) y Delaunay con su serie "*Formes circulaires*" (Fig. 4.1.5). Datan de estos años las primeras apariciones recurrentes de formas circulares en la obra de Delaunay, motivo que Léger incorporará a su repertorio algunos años después. Siguiendo esta línea, ambos pintores coinciden igualmente en su interés concreto por la hélice, un elemento de poderoso simbolismo y valor estético, convertido al mismo tiempo en ícono popular: "Encontrareis como adorno de la pared, en bailes populares, hélices de avión. Y todo el mundo lo encuentra bonito; estas hélices de avión están muy cerca de determinadas esculturas modernas." ⁴

A pesar de la aparente cercanía entre ellos, existían también algunas diferencias de fondo que se irían haciendo evidentes en años posteriores, pero que Léger ya hacía notar al referirse sin nombrarlo al "*Hommage à Blériot*" en una conferencia de 1914:

"Querer eliminar la toma de partido de medios de expresión como el trazo y la forma fuera de su significado colorido, es infantil y una vuelta atrás... Este concepto que consiste en utilizar el contraste inmediato de dos tonos para evitar la superficie muerta es negativo en la construcción del gran cuadro." ⁵

⁴ LÉGER: *El nuevo realismo continúa, La querelle du réalisme*, Paris, 1936. Reeditado en "Funciones de la Pintura", p. 131

⁵ LÉGER: *Les réalisations picturales actuelles*, notas para la conferencia del 9 de mayo de 1914 en la Académie Wassilieff, "Fonctions de la peinture", p. 46; citado por ROUSSEAU: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction", p. 229

Al retomar de lleno la pintura después de la guerra, el estilo de Léger se inclina hacia una variante muy personal de cubismo sintético, pero su empleo creciente de colores vivos, con énfasis en los primarios, así como su maquinismo militante lo distinguen cada vez más de los otros cubistas. Es sólo entonces que empezará a abordar de manera sistemática temas estrictamente "modernos": a partir de 1918 los paisajes urbanos son más habituales, y se incorporan motivos como fábricas y ferrocarriles, fragmentos de construcciones metálicas y diversos elementos mecánicos. Hasta podemos encontrar algunas pinturas que representan estaciones de tren que tienen pocos precedentes directos en la pintura moderna. A juzgar por el número decreciente de ejemplos, desde la serie de Monet sobre la estación Saint-Lazare, el ferrocarril y sus estaciones habían ido perdiendo atractivo para los artistas con la excepción de los adscritos al Futurismo.

Los intentos previos de plasmar las estaciones en el lienzo, vistos en el capítulo 1.5, permiten verificar lo novedosa que era la propuesta de Léger. En una versión de 1918 las formas geométricas que pinta podrían corresponder a casi cualquier cosa y es difícil determinar si algunas de ellas representan efectivamente elementos arquitectónicos. (Fig. 4.1.6) Conocemos el tema casi exclusivamente por el título del cuadro. En esta misma obra podemos ver como Léger hace referencia a los paneles publicitarios, a los que alaba como "sorprendentes intrusiones de valores formales abstractos en el jardín de las convenciones pictóricas" ⁶ y que tenían una presencia habitual, aunque sutil, en su obra de aquellos años. La coincidencia con Delaunay nuevamente la encontraríamos en "*L'équipe de Cardiff*".

En otra estación de tren pintada en 1923 (Fig. 4.1.7) se puede ver con más claridad una nave abovedada, aunque Léger descompone el edificio en elementos bidimensionales y los presenta interconectados con otros que representan fragmentos del entorno, incluidos edificios y el propio tren. Esta

⁶ WEISS: Op. Cit., p. 69

operación tiene paralelos interesantes con la manera en que Delaunay grafica la torre, aunque el análisis de Léger dé la sensación de ser menos sistemático y los resultados no demuestren claramente la afinidad. Una de las diferencias más notorias sería la sensación de orden que emana del cuadro de Léger, frente a la impresión caótica de una "*Tour Eiffel*" de Delaunay de hacia 1911. Ambos descomponen y fragmentan las construcciones representadas pero Léger las reensambla de forma minuciosa y equilibrada, mientras que Delaunay buscaba transmitir el dinamismo perceptual que se experimenta en un recorrido alrededor y a través de la torre.

Finalmente un gouache de 1955 titulado "*La gare Saint-Lazare*" (Fig. 4.1.8) confirmaría que es Monet, salvando las distancias estilísticas, quien inspira las pinturas ferroviarias de Léger. Puede ayudar a reforzar esta hipótesis recordar que el principal atractivo del ferrocarril para Monet parecía provenir del humo de las locomotoras y el humo llegó a ser un tema recurrente en la obra de Léger, especialmente hacia 1911-12 independientemente de que la temática estuviera relacionada o no con los trenes.

Hablando ya de la Torre Eiffel, Luc Vezin sostenía que Léger la había representado por única vez en un grabado de 1954 que ilustraba el libro "*Paris, ma ville*" de Blaise Cendrars.⁷ En la pequeña litografía de colores primarios, la cúspide de una esquemática torre asoma por encima de un denso paisaje urbano. (Fig. 4.1.9) Si bien es verdad que no encontraremos el monumento en óleos del pintor, sí que lo veremos en diversos dibujos y grabados. Su primera aparición corresponde a una litografía de 1919, como parte de una colaboración anterior con Cendrars: "*La Fin du Monde, Filmée par l'Ange N.-D.*" (Fig. 4.1.10) El texto podría estar vinculado a la película *La fin du Monde* de Abel Gance, concebida hacia 1914 pero recién filmada en 1931 como su primera obra sonora, ya que Cendrars fue asistente de Gance durante su etapa de mayor creatividad, entre 1919 y 1923.

⁷ VEZIN: "La Tour Eiffel des Artistes"

El grabado es acaso la más interesante de las representaciones de la torre, ya que varias características del grabado remiten de inmediato a las *Tours* de Delaunay. Léger aprovecha la excusa del tema apocalíptico para presentar la estructura literalmente quebrada, con la parte alta separada e inclinada con respecto al resto, como cayendo. Además, como en muchos Delaunay de 1910-13, la relación de las patas con el suelo es imprecisa: en este caso una está oculta mientras que las cerchas de la otra se extienden sin límites. La torre interactúa también con la ciudad y en particular con la noria, representada a la vez por un círculo amarillo, por un texto y tal vez por algún elemento adicional.

La siguiente vez que Léger representa la torre es en un conjunto de grabados y dibujos de inspiración tipográfica de 1921. En alguno de ellos la obra de Eiffel sólo se insinúa pero en otros tiene un papel protagónico, como en "*Tour Eiffel*", (Fig. 4.1.11) donde los fragmentos arquitectónicos, que nuevamente denotan cierta influencia de Delaunay se intercalan dinámicamente con las letras del nombre del artista. Esta asociación del monumento con su propio nombre demuestra hasta qué punto Léger lo admiraba y se podía identificar con él.

Más adelante encontramos unos dibujos y gouaches algo estrambóticos, bocetos para un proyecto no ejecutado de decoración e iluminación para la Exposición Universal de 1937, titulado "*Projet de camouflage de la Tour Eiffel*", (Fig. 4.1.16) aparentemente realizados por iniciativa propia del artista.⁸ Estos dibujos son contemporáneos del proyecto "*Air, fer et eau*" de Delaunay para la misma exposición, y tal vez por su vocación de alzados arquitectónicos, limitan la fantasía a los elementos complementarios que se arremolinan alrededor de la torre.

Aunque mirando la obra pictórica en su conjunto, la influencia de Delaunay en Léger no es especialmente evidente y la dirección predominante del influjo no

⁸ LEYMARIE, Jean: "Léger. Dessins & Gouaches", <http://www.legerdessinsetgouaches.com/analyse-artistique-fernand-leger/les-premieres-grandes-compositions/>

es siempre clara, en lo que respecta a la representación arquitectónica y particularmente de la Torre Eiffel, parece ser que Delaunay sí fue una referencia determinante para establecer una relación dinámica y creativa con las construcciones de carácter industrial.

4.2.- Marc Chagall, un admirador apasionado

De todos los artistas que representan la torre Eiffel en los mismos años que Delaunay, tal vez el de mayor interés es Marc Chagall, quien la pintó con frecuencia desde sus primeros años en París.

Nacido cerca de Vitebsk, Chagall emigró a Francia como tantos artistas de su tiempo, y se instaló por primera vez en París en la primavera de 1911.⁹ Durante los siguientes tres años se movió por distintos círculos artísticos, sin llegar a adherirse de manera clara a ningún movimiento. Aunque posteriormente ha tendido a vincularse más bien con el Surrealismo o con la llamada "Escuela de París", lo cierto es que a su llegada a Francia era el Cubismo el que estaba en pleno apogeo e inevitablemente terminó absorbiendo algo de su influencia, aunque fuera tangencialmente. En "Mi Vida", texto autobiográfico tan interesante como impreciso y subjetivo, hace varias referencias a los cubistas en las que explica tanto su interés por ellos como sus discrepancias con su propuesta.

El impacto que tuvo en el pintor ruso su primera estadía en la capital francesa, tuvo que ver tanto con su contacto con los pintores de vanguardia como con su descubrimiento de los maestros del Louvre¹⁰ y marcó un punto de inflexión en su carrera y su vida, como lo demuestran algunas frases más que

⁹ Angela Lampe explica por qué la versión del propio Chagall, según la cual habría llegado a París en 1910, no puede ser cierta. LAMPE: *Polifonías parisienses. Marc Chagall de 1911 a 1914*; en VV.AA.: "Chagall", p. 61

¹⁰ CHAGALL: "Mi Vida", p. 125

contundentes del propio Chagall: "¡Aquí está! ¡Paris, eres mi segundo Vitebsk!",¹¹ o "Tengo treinta y cinco años. Nací en Vitebsk, pero también he nacido en Paris".¹²

Es probable que la aparición recurrente de la Torre Eiffel en su obra, tuviera una motivación equivalente a la presencia de iglesias ortodoxas y otras referencias a la vida en su Rusia natal: la rememoración nostálgica, que como sabemos fue uno de los móviles centrales de toda su obra.

Hacia el primer tercio de 1912 Chagall se instala en *La Ruche*¹³ donde refuerza sus vínculos con los artistas de Vanguardia (coincide por ejemplo con Modigliani y Soutine) y es seguramente allí donde conoce a Robert Delaunay. En "Mi Vida", escrita en Rusia en 1922, ya habla extensamente y con evidente afecto de Apollinaire y de Blaise Cendrars a quienes también conoció entre 1912 y 1913, mientras que a Delaunay sólo dedica una mención más bien crítica y que no evidencia mayor simpatía: "Delaunay no hacía más que alterarse. Le entendía poco. Sus obras del Salón me impresionaban por sus dimensiones. Las arrastraba triunfalmente hasta el extremo de la barraca, mientras guiñaba el ojo, cosa que significaba: <¿Y entonces?>"¹⁴

Sabemos sin embargo, por la correspondencia que mantuvieron al menos desde 1914 y conservada en los Archivos Delaunay, que trabaron amistad rápidamente. Una postal de 1927 con un dibujo de Chagall es un vistoso ejemplo de este intercambio epistolar. (Fig. 4.2.1) Diversas fuentes están de acuerdo en que la afinidad con la esposa de Delaunay, Sonia Terk, pintora rusa judía y sólo 2 años menor que su compatriota, habría jugado un papel clave en los inicios de esta relación.¹⁵ Hay que recordar que Chagall llega a Paris sin

¹¹ CHAGALL: Op. Cit., p. 140

¹² LAMPE: Op. Cit, p. 61, citando a su vez a Florent FELS: "Propos d'artistes". La Renaissance du Livre, Paris, 1925, p. 32

¹³ LAMPE: Op. Cit., p. 64. La mayoría de estudios previos hablan de finales de 1911.

¹⁴ CHAGALL: Op. Cit., p. 135

¹⁵ ALEXANDER: "Marc Chagall", p. 140 / LAMPE: Op. Cit., p. 64

hablar nada de francés y en un primer momento se relaciona casi exclusivamente con rusos expatriados.

Aunque la documentación parece indicar que la vinculación entre ambos artistas era más afectiva que profesional, desde un primer momento existe al menos una coincidencia entre ellos que salta a la vista: de las características del Cubismo analítico, la que está claramente ausente de la obra de ambos, es la paleta casi monócroma. Varios historiadores coinciden además en que Delaunay se convirtió en una referencia esencial para Chagall. De hecho Lampe sostiene que, aunque Chagall no estaba interesado en las teorías ópticas, si valoraba su manera de aplicar un lenguaje moderno a una temática personal y "tuvo ocasión de estudiar 3 de los cuadros que el artista francés dedicó a la Torre Eiffel y a la ciudad de Paris en el *Salon des Indépendants* de 1911." ¹⁶ es decir, incluso antes de conocerlo en persona.

El historiador George Heard Hamilton por su parte opina que: "De Delaunay aprendió que los colores, como los planos, pueden ser transparentes, y la ecuación óptica, según la cual el color es igual a la luz y crea espacio... En el concepto de simultaneidad de Delaunay, Chagall encontró confirmación de su propia presentación sinóptica del tiempo mediante la yuxtaposición, en una imagen única, de acontecimientos temporalmente distintos." ¹⁷

Uno de los ejemplos escogidos por Hamilton no deja de ser curioso: en "*Double portrait au verre de vin*" de 1917 (Fig. 4.2.2) ve la influencia de Delaunay en los "planos agudamente definidos de las figuras y los círculos sobrepuestos alrededor de la cabeza del ángel que baja" y sugiere, más aún, que el formato y las formas quebradas que componen los personajes provendrían de las pinturas de la serie sobre la torre Eiffel de 1910-11. Igualmente ve similitudes con el autorretrato de Rousseau de 1890, por la presencia del puente y la vista de la ciudad. Hamilton piensa que el interés por

¹⁶ LAMPE: Op. Cit., p. 63

¹⁷ HAMILTON: "Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940", p. 436

Rousseau vendría a través de Léger, pero está claro que podría perfectamente haber conocido la obra del aduanero gracias a Delaunay.¹⁸

Alexander por otro lado sugiere que los motivos discoidales empleados por Robert y Sonia Delaunay inspirarían el "*Hommage à Apollinaire*" de 1911-12 (Fig. 4.2.3) y se pregunta por qué no aparece el nombre Delaunay entre los que flanquean el corazón en la parte baja izquierda del cuadro. Hace notar también que el círculo se convierte en un tema muy recurrente en su obra, incluida la propuesta para la Ópera de París, con una variedad de connotaciones.¹⁹ No hemos encontrado para ninguno de los dos artistas ejemplos de cuadros protagonizados por formas circulares anteriores a 1912 y el ensayo de Gordon Hughes corrobora esta información.²⁰ La clave para entender la supuesta influencia estaría en la datación del *Hommage* propuesta por Lampe, que sostiene que se habría pintado en la primavera de 1913, mientras Delaunay trabajaba en sus *Formes circulaires*, e incluso sugiere que ya entonces Chagall habría sido un visitante regular de la residencia Delaunay.²¹

En cualquier caso, el estallido de la Primera Guerra sorprende a Chagall en una visita a Vitebsk, convirtiéndola en una larga estadía. No volverá a París hasta 1923, ya acompañado de su esposa Bella, donde proseguirá su actividad artística y retomará la relación con los Delaunay que se prolongará varias décadas. Un viaje por diversas regiones de Francia, emprendido en 1927 por Robert y él es sólo un ejemplo de esta amistad.²²

La Torre Eiffel vista por Chagall

Veamos ahora concretamente qué sucede cuando Chagall representa la torre Eiffel. La primera pintura en la que vemos la presencia de la torre es "*Le pont*

¹⁸ HAMILTON: Op. Cit., p. 436-437

¹⁹ ALEXANDER: Op. Cit., p. 140-143

²⁰ HUGHES, G.: *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's First Disk*.

²¹ LAMPE: Op. Cit., p. 69, basándose en WULLSCHLAGER: "Chagall. Love and Exile". Allen Lane, Londres, 2008, p. 161 y en VV.AA: "Robert Delaunay. De l'impressionisme à l'abstraction", p. 194

²² ALEXANDER: Op. Cit., p. 300

de *Passy et la Tour Eiffel*" de 1911. (Fig. 4.2.4) Una obra de rasgos fauvistas donde resulta especialmente interesante la representación simultánea de la torre y el puente de Passy, una construcción metálica inaugurada en 1905 y que tenía la peculiaridad de permitir el paso de trenes por su plataforma más alta. Este rasgo resulta llamativo incluso hoy en día, y es de presumir que causó un gran impacto en su tiempo, de allí que Chagall optara por pintar justamente el momento del paso del tren. Para aquél entonces la torre ya era un tema central en la pintura de Delaunay por lo que se puede presumir algún nivel de influencia incluso en aquellas primeras representaciones. Sin embargo si tenemos que pensar en una fuente directa, nos remitiríamos más bien a las postales de la época, en las que era fácil ver imágenes donde co-habitaban la torre, el puente y el tren que lo cruzaba. (Fig. 4.2.5)

La siguiente aparición de la torre en la obra de Chagall merece especial atención: se trata de "*La grande roue*" de 1912. (Fig. 4.2.6) Si en el ejemplo anterior podía haber alguna duda, aquí no la existe: la composición está directamente tomada de una tarjeta postal, (Fig. 4.2.7) ²³ que coincidentemente también forma parte de la colección de imágenes de la torre encontradas en el Fonds Delaunay de la BnF. ²⁴ La postal a su vez podría inspirarse en una estampa encontrada en el archivo Eiffel, para la cual la conservadora Caroline Mathieu nos ha sugerido una fecha de hacia 1900. (Fig. 4.2.8) ²⁵ La constatación de esta fuente nos permite concluir que las similitudes entre los dos artistas no se limitaban a la iconografía, sino que se extendían a aspectos metodológicos: al menos durante aquellos años, ambos emplearon sistemáticamente postales como punto de partida para sus pinturas.

Por otro lado la estampa de 1900 es otro ejemplo de la combinación de elementos de "tecnología avanzada" que se repiten en fotografías posteriores, y demuestran la importancia de las imágenes populares y periodísticas en el

²³ ROUSSEAU; en VV.AA.: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction"

²⁴ Documento E 049697, MF-1097, Fonds Delaunay, Départ. d'Estampes et Photographie de la BnF.

²⁵ Documento ARO 1981-934, Fonds Eiffel, Musée d'Orsay. La datación estimada fue facilitada por Mathieu vía e-mail.

establecimiento de un nexo “automático” que se empieza a dar entre la torre y diferentes artilugios como dirigibles y aviones. Volviendo a la pintura de Chagall, aquí la torre comparte protagonismo con la noria que da título a la obra, estructura que ya había hecho su aparición como elemento secundario en algunos de los primeros bocetos de la torre de Delaunay datados de 1910. La noria cobrará más protagonismo en la pintura de Delaunay justamente hacia 1912, alcanzando su cúspide en “*L’équipe de Cardiff*” de 1913. Estas coincidencias parecen concluyentes para demostrar la influencia mutua entre ambos artistas, siendo tal vez mayor el influjo sobre la producción del artista ruso. De hecho Lampe considera que “*La grande roue*” es una obra fallida, en contraste con la contemporánea “*Le village et moi*” (1911), al alejarse aquí Chagall de sus temáticas habituales. Sí que elogia un detalle: “transformó con picardía el nombre de Paris en *pari* (apuesta)”,²⁶ una modalidad de juego de palabras habitual entre los cubistas.

En general las obras de Chagall que más evidencian la sintonía con Delaunay se dan hacia estas fechas. En “*Autoportrait aux sept doigts*” (Fig. 3.2.60) de 1912-13²⁷, donde la influencia cubista es bastante evidente, la vista desde una ventana sobre la ciudad con la torre, definida por Chagall como “haces de energías ascendentes”²⁸ es difícilmente una coincidencia temática, un año después de la primera serie de *Tours* de Delaunay y contemporánea a la serie de las *Fenêtres*. Otro detalle que remite a Delaunay es la presencia del paracaidista: es verdad que el artefacto volador es aquí mucho menos sofisticado que en “*Le dirigeable et la tour*” de 1909 o “*Soleil, Tour, aéroplane*” de 1913, pero ambos artistas coinciden en asociar la torre con objetos que permiten de alguna manera desafiar a la gravedad y que al mismo tiempo corresponden a eventos de actualidad.²⁹ En el caso de Chagall el evento citado podría ser el ensayo exitoso de Gaston Hervieu, que en 1911 lanzó un

²⁶ LAMPE: Op.Cit., p. 66

²⁷ Hay discrepancias sobre la datación del cuadro. Algunas fuentes indican 1911 o 1912 a secas, mientras que Lampe lo fecha en 1913.

²⁸ “*faisceau d’énergies ascendantes*”, citado por VEZIN: “La Tour Eiffel des Artistes”, p. 46

²⁹ BLESSING: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/793>

paracaídas atado a un maniquí (Fig. 4.2.9) o tal vez el fallido experimento de Franz Reichel en febrero de 1912, que se saldó con la muerte del inventor. Está claro en todo caso que la aproximación del pintor ruso a los dispositivos de vuelo, aunque pueda estar inspirada en la de su amigo y colega, es en espíritu más onírica que tecnológica. Su obra posterior demuestra extensamente la fascinación por los seres voladores, humanos o animales, y que en su imaginario casi nunca requieren de un artilugio para levitar o desplazarse por los cielos.

Nuevamente volvemos a "*Paris à travers la fenêtre*" de 1913 (Fig. 3.2.61) es otro ejemplo de la fase de mayor influencia mutua.³⁰ Curiosamente, Lionello Venturi sostenía que éste era el único cuadro del período "inspirado directamente por Paris",³¹ opinión con la que evidentemente discrepamos, basados en los otros ejemplos aquí referidos. En este magnífico lienzo nuevamente se ve por la ventana de la habitación, esta vez en primer plano, la presencia de la torre, que por su proporción respecto al protagonista bifronte, adquiere atributos de figura tutelar.

Las semejanzas empiezan por la presencia de la ventana, no sólo un tema asociado habitualmente a la torre en la obra de Delaunay, sino protagonista en sí mismo de la producción pictórica de esos años.³² Luego está el peculiar tratamiento del cielo que recuerda mucho a las *Fenêtres* de Delaunay, dividido en sectores poligonales de diferentes colores donde aplica parcialmente la técnica del *passage*, de estirpe cézanniana. También destacan elementos como el paracaidista, que reaparece con más protagonismo, y el tren, que aunque en esta ocasión circula cabeza abajo, remite a su primera representación de la torre. Finalmente, referimos a la peculiaridad más llamativa: en este lienzo, Chagall recorta por primera vez la visión de la torre, ocultando su remate. Es un detalle fundamental, que confirma a Delaunay

³⁰ ALEXANDER: Op. Cit., p. 149 / BLESSING: Op. Cit.

³¹ VENTURI: "Chagall", p. 38

³² Para connotaciones adicionales del motivo de la ventana ver el subcapítulo 5.2

como fuente y que reaparecerá con frecuencia en las representaciones que el artista ruso hará de este monumento icónico.

Una de las representaciones menos conocidas la encontramos en una portada de la revista vanguardista *Khaliastra* de 1924. (Fig. 4.2.10) Aunque por su formato parecería una obra discreta, es la torre con la estructura más detallada de cuantas pintara Chagall. Pero además es la más afín a las *Tours* de Delaunay, ya que a pesar de la presencia casi humorística de los personajes, presenta unas ligeras dislocaciones cubistas y es remarcable la libertad con que se relaciona con el suelo y con las edificaciones circundantes.

Como ya se mencionó, es muy posible que Chagall asociara la torre Eiffel con lo que significó para su trayectoria personal y profesional su primera estadía en París, más que con el recuerdo romántico de una mujer. Recordemos que interrumpe su primera estancia en Francia justamente para ir en busca de su novia Bella Rosenfeld, que se había quedado en Rusia. Sin embargo, su segunda llegada a la capital francesa en 1924, esta vez acompañado por Bella, podría haber contribuido a impregnar el ícono de la torre Eiffel con un significado adicional.

No es difícil constatar que a partir de esos años la torre aparece vinculada a figuras femeninas y sobre todo a imágenes de parejas de amantes. Comparar “*Les mariés de la Tour Eiffel*” de 1928 (Fig. 4.2.11) con “*Paris à travers la fenêtre*” resulta esclarecedor. Permanecen la torre y la ventana, pero el ser janiforme ha sido reemplazado por una pareja (¿Chagall y Bella?), el personaje volador ya no es un paracaidista sino un ángel que se cuelga en primer plano, y la mayoría de rasgos cubistas han desaparecido.

La presencia de la torre en “*La Vie*” de 1964 (Fig. 4.2.12), una obra de gran envergadura y carga emotiva que recopila y yuxtapone los principales temas de la obra de Chagall con un marcado tono autobiográfico, puede servir para corroborar el carácter evocativo que este símbolo de París tenía para él.

De la década de 1930 quisiera mencionar dos obras bastante peculiares: "*Laiterie*", gouache de 1933 (Fig. 4.2.13) es un encargo publicitario en el que vemos la torre rodeada de palabras, como si fueran emisiones de radio provenientes de ella. Según Jean Michel Foray, Chagall reconoció en su autobiografía haber disfrutado de este trabajo y a la vez haber tenido dificultades con la ejecución de las letras.³³ Evidentemente, dada la amistad de Chagall con Apollinaire, lo primero que nos viene a la mente como fuente de inspiración son los "*Calligrammes*", y concretamente el titulado *Lettre-Océan*, (Fig. 4.2.14) pero tampoco podemos descartar aquí una conexión con Delaunay. "*Laiterie*" nos remite también a "*L'équipe de Cardiff*", donde ya comentamos el papel de los rótulos publicitarios, e incluso a algunos ejemplos de su obra gráfica: "*Paris - New York*", unos estudios para la portada de una revista, (Fig. 5.3.26)³⁴ o el boceto para el afiche de la 8ª Olimpiada (Fig. 3.2.48). También hay coincidencias interesantes con la litografía de Fernand Léger para "*La fin du monde*" mencionada anteriormente, en la que la torre se combina con un elemento circular y textos libremente dispuestos.

La segunda pintura atípica a comentar de este período es la "*La Tour Eiffel*", óleo de 1934 (Fig. 4.2.15). Aquí vemos en la parte baja del cuadro a una mujer yacente arrullada por un gallo que toca el violín y detrás la torre ocupando el centro de la composición, acompañada nuevamente de una figura voladora (a priori un ángel, aunque su cercanía al sol nos hace pensar en la caída de Ícaro, también pintada por Chagall). Sin embargo la singularidad de esta obra reside sobre todo en la frondosa vegetación que rodea al personaje femenino y que asciende por el lado derecho del lienzo. Se diría que es un homenaje a Henri Rousseau y sus paisajes, siempre en los límites entre lo exótico y lo onírico. Como ya se mencionó antes, la fascinación por el aduanero, retratista primigenio de la torre, sería nuevamente un punto en común con Delaunay que era un admirador incondicional.

³³ FORAY: "Chagall Surréaliste?", p. 119

³⁴ Documento DC-861 (1)- FOL, p. 91. Fonds Delaunay, Départ. d'Estampes et Photographie de la BnF.

Menos relacionada con Delaunay estaría la ocasional antropomorfización de la torre por parte de Chagall. En algunos cuadros aparece con un rostro, con pies, con un brazo y hasta llevando una paleta en la mano, como en la acuarela "*La tour Eiffel et le Peintre*" de 1948 (Fig. 4.2.16). Chagall va más allá de insuflar vida a la torre, cual golem metálico, la humaniza y hasta llega a identificarse con ella. A la torre ya se le habían asignado atributos humanos en ámbitos tan diversos como la literatura, la caricatura y el collage, pero nunca antes de Chagall en la pintura. El primer ejemplo encontrado es una ilustración en gouache y acuarela de 1927 titulada "*L'âne et la Tour Eiffel*". (Fig. 4.2.17)

Finalmente quisiera mencionar una obra poco conocida, en la que décadas después de la etapa de mayor influencia de Delaunay, Chagall parece hacer un homenaje a su amigo: de las diferentes versiones existentes de "*Le Carroussel du Louvre*" de hacia 1954, existe una pintada al óleo datada de 1953-56 (Fig. 4.2.18) en la que flanqueando a las tres gracias, presentes en todas las versiones y siempre inscritas en una especie de burbuja, aparecen la Torre Eiffel y un autorretrato fantasmagórico. Es verdad que Chagall pinta otras tríadas de personajes como ninfas ("*Longo. Dafnis y Cloe*", litografías de 1961), ángeles (aguafuertes de 1958 para ilustrar la Biblia o "*El sueño de Jacob*", óleo de 1967) y hasta saltimbanquis ("*La vie*"), pero la interpretación más plausible en este caso es que se trate de las gracias.

A pesar de la poca similitud estilística, la inusual yuxtaposición de las imágenes citadas sólo se puede entender en mi opinión como un homenaje a Delaunay, y en particular a las monumentales "*La ville de Paris*" de 1910-12 y "*Air, fer et eau*" de 1937. Además, la presencia del elemento anular rodeando a las tres gracias era recurrente en la obra de Delaunay, ya sea en forma de arcoíris como en el boceto para "*La ville de Paris*" mencionado en el capítulo 3 (Fig. 3.2.47), o de camafeo circular como en el lienzo "*Les trois grâces*" de 1936 (Fig. 4.2.17). Finalmente, ¿podría este círculo contener un eco nostálgico de la gran noria, pintada en su día por Chagall (y por Delaunay) y destruida en 1920?

Como conclusión, podríamos aventurar que si algún pintor estimula la afición de Chagall por la Torre Eiffel, éste es sin duda Delaunay, aunque en muchos casos la influencia se restrinja a la elección del tema, y en todo caso a los elementos externos que interactúan con el monumento. En las pinturas de artista ruso la contextualización de la Torre Eiffel suele resultar más interesante que su representación gráfica. Los intentos de Delaunay por deconstruir y reensamblar el edificio, por descifrar su complejidad, o por tomar puntos de vista inesperados, no se aprecian en absoluto en la obra de Chagall, que por el contrario tiende a sintetizarlo siempre a partir de una percepción estrictamente bidimensional, a manera de alzado. La ausencia de perspectiva no deja de ser un rasgo militantemente moderno sin embargo, e incluso en Delaunay podemos ocasionalmente ver representaciones de estas características, como en algunas de las *Fenêtres* y sobre todo en el "*Hommage à Blériot*", donde la torre, más que pintada, parece estampada con un sello.

4.3.- John Marin: transfiguración de la arquitectura americana

John Marin, uno de los pioneros de la pintura moderna en los Estados Unidos es otro artista contemporáneo a Delaunay que aborda la temática de las grandes construcciones del siglo XIX e incluso de los edificios contemporáneos. Inició su formación como arquitecto, y aunque no concluyó los estudios, llegó a trabajar en este campo antes de decantarse completamente por la pintura. Esto explica en parte que uno de sus temas predilectos fueran las vistas urbanas de la ciudad de New York, con un especial interés por algunas construcciones singulares como el puente de Brooklyn o la Trinity Church (Fig. 4.3.1).

Marin vivió en varios lugares de Europa, incluyendo Paris, entre 1905 y 1911, años claves en el arte de Vanguardia. Es sobre todo en Paris donde entró en

contacto con las nuevas tendencias de la época e incluso llegó a participar de algún *Salon*. La influencia más evidente en su obra es tal vez la de Cézanne, principalmente por su propuesta estilística que parte del impresionismo, experimenta con el uso de la perspectiva y explora el uso del *passage*, una técnica que creaba efectos semejantes a la acuarela empleando el óleo. Marin se inspira en este recurso y lo revierte en la propia acuarela, que a lo largo de su carrera sería uno de sus medios predilectos. Aunque nunca abandonaría la figuración, en la década de 1910, su estilo fue incorporando rasgos expresionistas y sobre todo elementos del cubismo, a pesar de haber manifestado desinterés o desconfianza por la teoría de este último movimiento: “Ver eso, hacer lo otro, términos abstracto, concreto, tercera dimensión, cuarta dimensión... bah, dejadme en paz.”³⁵ Si bien los estudiosos de su obra hablan de la influencia de Picasso o del Futurismo, con el que compartía ciertas ideas sobre la ciudad y la expresión de sus fuerzas,³⁶ otros citan a Delaunay como figura de referencia.³⁷ Sheldon Reich fue seguramente el primer historiador en hacer notar las similitudes entre ambos artistas, e incluso intentó determinar, sin encontrar pruebas concluyentes, si Marin había tenido contacto directo con el pintor francés o con su obra durante su estadía en París.³⁸

En cualquier caso Marin vuelve definitivamente a Estados Unidos en 1911, justo cuando Delaunay está produciendo su serie más celebrada de *Tours*, y al año siguiente pinta los que son tal vez sus mejores cuadros del puente de Brooklyn, aplicando también fragmentaciones perceptuales algo más atenuadas que las de su colega francés. La transformación del lenguaje empleado por Marin puede verse con claridad si se comparan estas obras de 1912-13 (Fig. 4.3.2) con una representación del mismo puente realizada en 1910 (Fig. 4.3.3). Aunque las acuarelas del puente pintadas en América recuerdan más a Delaunay que a cualquier otro artista del entorno cubista o

³⁵ MARIN; citado en PRAWN / ROSE: “La Pintura Norteamericana”, p. 131

³⁶ PANZERA, Lisa; en BERGHAUS, Günther, Ed.: “International Futurism in Arts and Literature”, p. 232-235

³⁷ REICH, Sheldon y FINE, Ruth, citados en http://www.meredithwardfineart.com/a_marin-bio.html; DAIX: “Diario del Cubismo”, p. 123; PANZERA: Op. Cit, p. 233

³⁸ REICH: *John Marin: Paintings of New York, 1912*, p. 51

futurista, existen otras coincidencias que confirmarían la afinidad entre ambos artistas. La admiración por Cézanne, la representación recurrente de grandes construcciones icónicas, a manera de series, el interés por edificios góticos (neogóticos en el caso de Marin, a falta de construcciones más antiguas en New York), además de la afición por las vistas urbanas.

Mark Rosenthal comparte esta opinión sobre la influencia de las torres pero cree que se manifiestan más directamente en la serie que Marin dedica al edificio Woolworth,³⁹ un rascacielos de 240 m de altura en estilo neogótico completado en 1913. El Woolworth fue considerado hasta 1930 el edificio más alto de New York y del mundo (la Torre Eiffel de 300m no se consideraba dentro de esta categoría) por lo que evidentemente jugaba un papel análogo al de la torre parisina. Además, al igual que ésta, el Woolworth hizo su entrada en el mundo de la pintura de la mano de Marin antes siquiera de estar terminado, ya que esta serie se inició en 1912. Refiriéndose al "*Woolworth Building n° 31*" de 1912 (Fig. 4.3.4), Pierre Daix llega a decir que "parece una réplica de las Torres Eiffel de Delaunay".⁴⁰ Su aseveración resulta algo exagerada, pero no deja dudas de que las similitudes entre ambas series existen y no son casuales.

La impronta de Delaunay se extiende más allá de las obras más célebres de Marin y podemos verla en acuarelas como "*Lower Manhattan*" de 1920 (Fig. 4.3.5), donde vuelve a aparecer el edificio Woolworth como referente urbano, como lo había hecho la torre Eiffel en las *Villes*, y sobre todo en la notable "*Telephone Building*" de 1926 (Fig. 4.3.6), una representación caleidoscópica de un edificio Art Deco, completado ese mismo año y cuya aglomeración piramidal, ligeramente tambaleante, guarda también similitudes con una versión de "*Maisons à Paris*" de 1911, pintada por Juan Gris.

³⁹ ROSENTHAL: Op. Cit., p. 13

⁴⁰ DAIK: "Diario del Cubismo", p. 123

Si bien no se puede determinar a partir de este análisis que Delaunay influyera en la arquitectura norteamericana, está claro que sí fue un referente importante para la pintura de la Vanguardia estadounidense, (además de Marin, habría influido en MacDonald-Wright y Morgan Russel ⁴¹) y concretamente contribuyó de forma decisiva a que al otro lado del Atlántico, la pintura asumiera la representación de la arquitectura desde una perspectiva radicalmente nueva.

4.4.- Las *Tours* y otros pintores contemporáneos

La influencia de las *Tours* de Delaunay fue incuestionable entre los pintores de su generación. Además de los casos destacados recién mencionados, es evidente que sus incursiones en el tema reavivaron el interés por el edificio de Eiffel y marcaron un punto de quiebre estilístico en su representación. No se puede decir que todas las obras dedicadas a la torre realizadas entre 1910 y 1945 sean deudoras directas de Delaunay, pero es imposible que un pintor activo en esos años no tomara en cuenta sus interpretaciones, aunque fuera para alejarse deliberadamente de ellas.

Las *Tours* cubistas parecen haber causado impresión entre los futuristas radicados en París, como Félix Del Marle y Gino Severini. Del primero mencionaremos un dibujo de 1913 en el que la torre aparece en conjunción con otros elementos industriales y con trabajadores, todos interconectados por las características líneas de fuerza futuristas. (Fig. 4.4.1) Como en otros ejemplos mencionados, el interés pasa más por la interacción de la torre con su entorno que por la representación misma. No es el caso de los dibujos de Severini, que emplea un lenguaje a mitad de camino entre Futurismo y Cubismo para desmontar la torre en dos notables composiciones caleidoscópicas, en las que el color juega también un rol destacado. (Fig. 4.4.2 y 4.4.3)

⁴¹ DAIX: Op. Cit., p. 123

También tiene cierto interés la ocasional presencia de la Torre Eiffel en la obra de Sonia Delaunay, principalmente en la ilustración simultaneísta de "*La prose du Transsibérien*" de Cendrars, de 1913, (Fig. 4.4.4) donde parece incluso anticiparse al "*Hommage à Blériot*" de Robert. En la obra de Louis Marcoussis por otro lado, la torre aparece siempre como un fragmento visto a través de una ventana, como en tantas versiones de Delaunay, pero en especial en unos bocetos para "*La Tour aux rideaux*". (Fig. 4.4.5) Marcoussis emplea el lenguaje del cubismo sintético, enfatizando la bidimensionalidad de los objetos pintados, incluida la torre, pero a la vez aplica al graficarla un entramado de texturas superpuestas. (Fig. 4.4.6)

Menos destacadas son las representaciones de la torre realizadas entre 1914 y 1935 por Maurice Utrillo, André Lhote, Joseph Sima o Raoul Dufy. Curiosamente coinciden en tener cierto aire *naïf*, que nos podría remitir más al aduanero Rousseau, antes que a Delaunay. Después de esa fecha la presencia de la Torre Eiffel en la pintura no remitirá, ni tampoco la variedad de modalidades empleadas para plasmarla, existiendo entre otras, versiones de Jean Cocteau, Antonio Seguí, André Masson, Marcel Gromaire y Nicolas de Staël.

La influencia de las *Tours* se extiende también, como sería de esperar, a otras pinturas de temática arquitectónica e industrial. Además de las obras futuristas mencionadas en el capítulo 2, los ejemplos más sobresalientes los encontramos en los cuadros expresionistas del alemán Lyonel Feininger, que vivió en París de 1906 a 1908 y conoció personalmente a Delaunay.⁴²

La ciudad y la arquitectura siempre estuvieron entre las temáticas predilectas de Feininger, teniendo una especial preferencia, como Delaunay, por los edificios góticos. Su descubrimiento del Cubismo en 1911 será determinante en su evolución estilística, y se convertirá en su principal referente durante la siguiente década. "*Umpferstedt III*" de 1919 (Fig. 4.4.7) es un ejemplo notable

⁴² DAIX: Op. Cit., p. 119

de fragmentación óptica de un templo gótico en el que el límite entre masa y vacío se vuelve indistinto, y los planos sólidos se prolongan en el espacio circundante.⁴³ Igualmente interesante por el motivo representado es “El faro” de 1913. (Fig. 4.4.8) En este lienzo las cerchas metálica de la torre, así como el paisaje que las rodea, se quiebran en facetas interconectadas, aunque menos traslúcidas que en pinturas posteriores, haciendo de este el ejemplo paradigmático de la influencia de las *Tours* de 1911 en la obra de Feininger.

⁴³ SHLAIN: “Art and Physics. Parallel Visions in Space, Time & Light”, p. 343

CAPÍTULO 4: IMÁGENES

4.1.- Fernand Léger, un entusiasta discreto

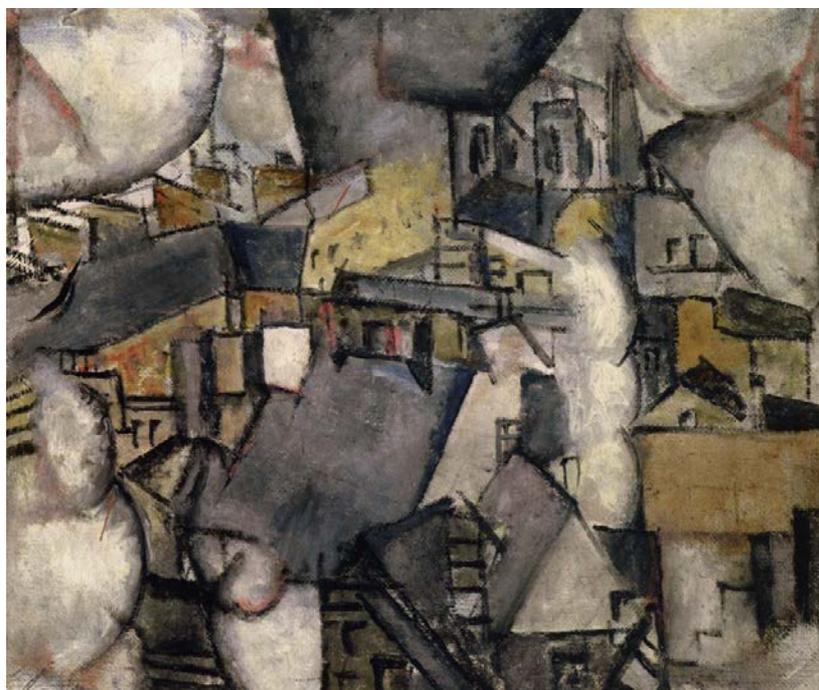


Fig. 4.1.1. Fernand Léger: "Fumée sur les toits", óleo, 1911



Fig. 4.1.2. Robert Delaunay: "Champ-de-Mars. La Tour rouge",
óleo, 1911-23



Fig. 4.1.3. Fernand Léger: "La noche", óleo, 1911-12

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 4.1.4. Fernand Léger: "Contraste de formes", óleo, 1913



Fig. 4.1.5. Robert Delaunay: "Formes circulaires", óleo, 1913



Fig. 4.1.6. Fernand Léger: "La gare", óleo, 1918

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 4.1.7. Fernand Léger: "La gare", óleo, 1923



Fig. 4.1.8. Fernand Léger: "La gare Saint-Lazare", tinta y gouache, 1955

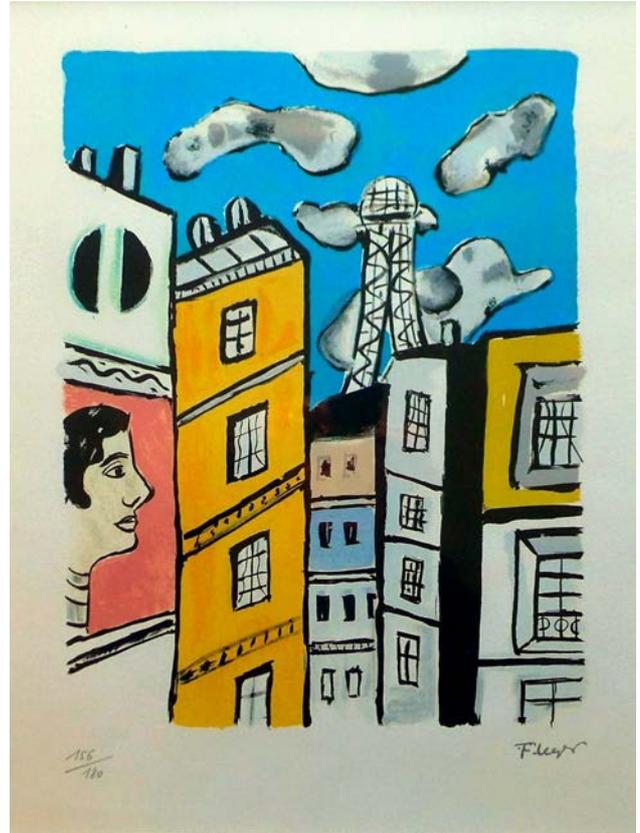


Fig. 4.1.9. Fernand Léger: "Tour Eiffel", litografía, 1954; en *Paris, ma ville*.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

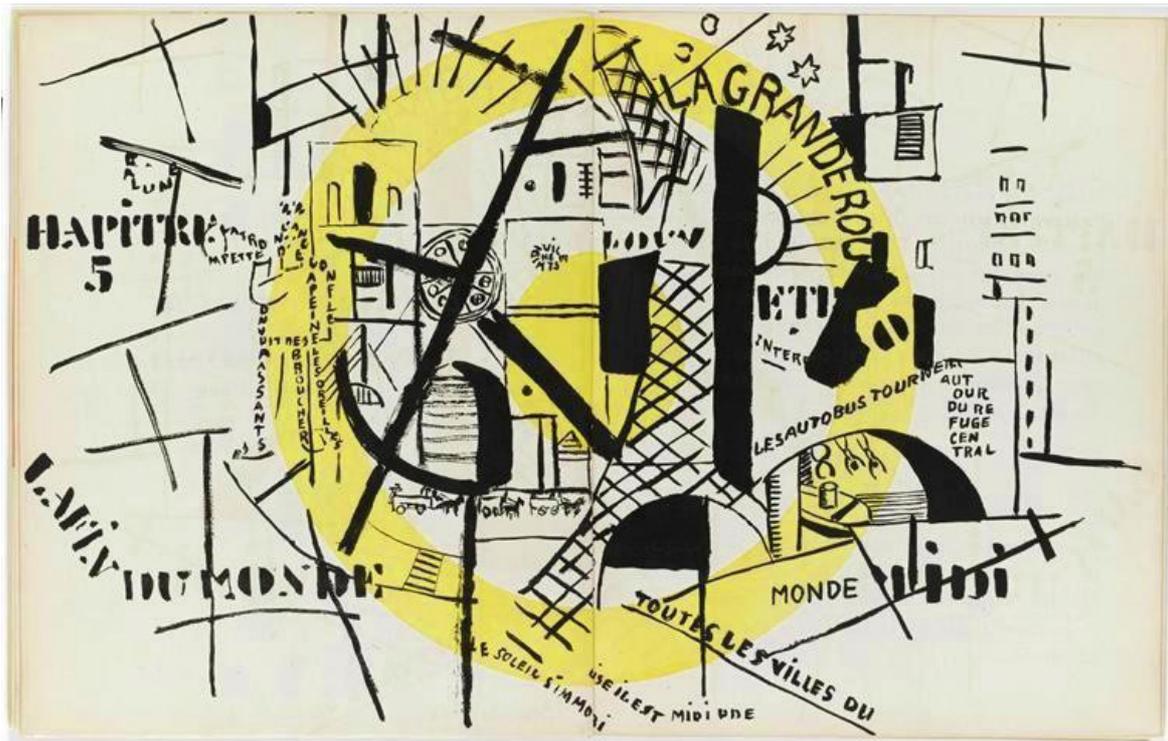


Fig. 4.1.10. Fernand Léger: "La Fin du Monde, Filmée par l'Ange N.-D.", capítulo 5, litografía, 1919



Fig. 4.1.11. Fernand Léger: "Tour Eiffel", grabado, 1921

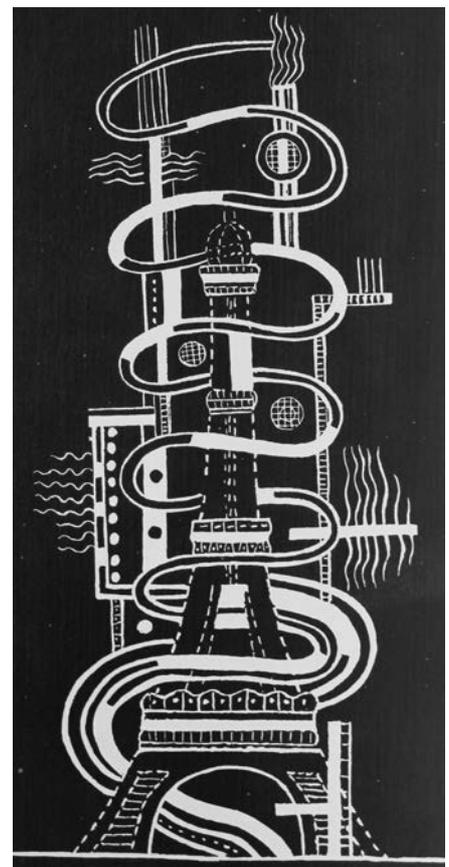


Fig. 4.1.2. Fernand Léger: "Projet de camouflage de la Tour Eiffel", gouache, 1937

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

4.2.- Marc Chagall, un admirador apasionado

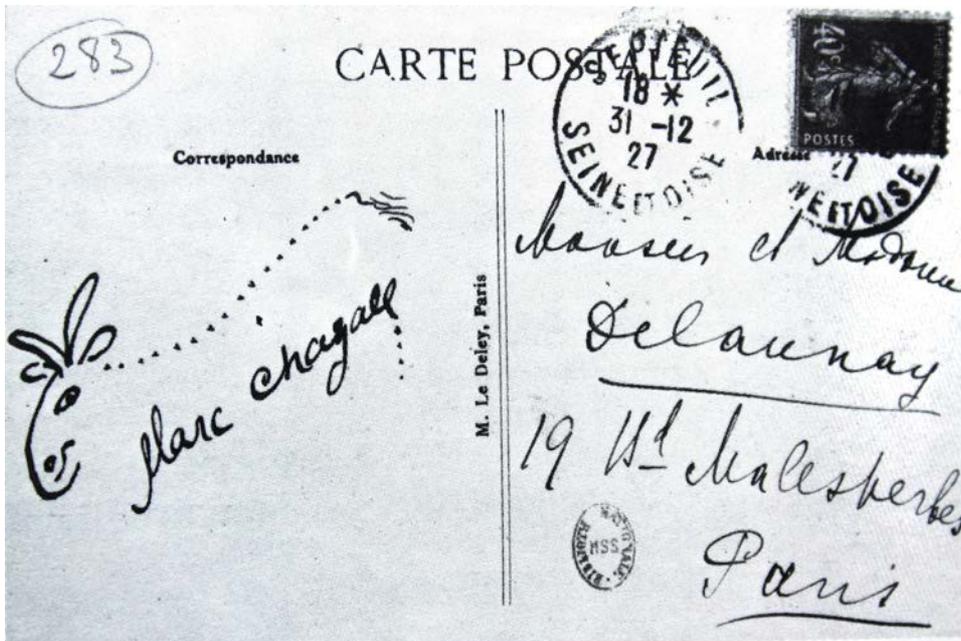


Fig. 4.2.1. Marc Chagall: postal enviada a los Delaunay en 1927



Fig. 4.2.3. Marc Chagall: "Hommage à Apollinaire", óleo, 1911-12

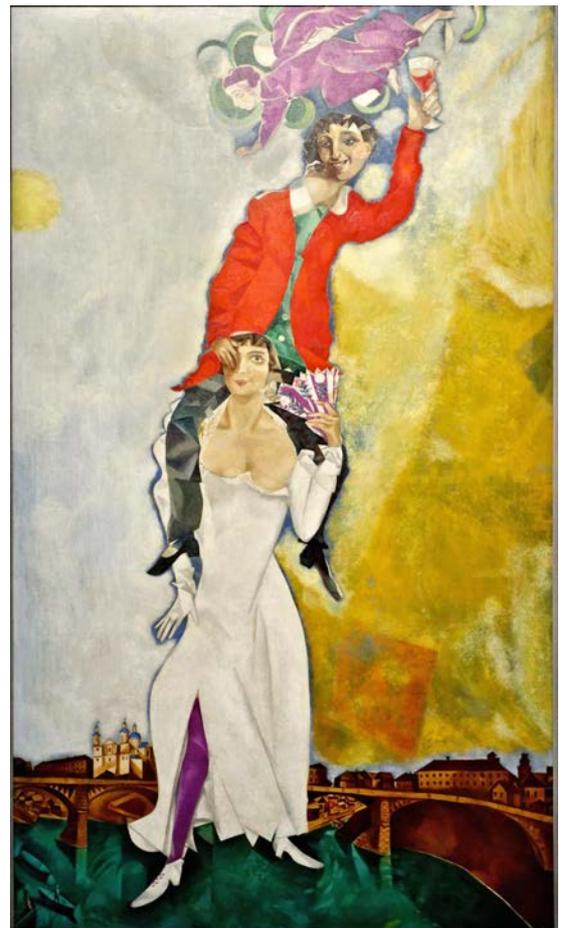


Fig. 4.2.2. Marc Chagall: "Double portrait au verre de vin" óleo, 1917

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 4.2.4. Marc Chagall: "Le pont de Passy et la Tour Eiffel", óleo, 1911



Fig. 4.2.5. Seeb Ed.: PARIS – Le Pont de Passy, tarjeta postal, c.1905-10

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 4.2.6. Marc Chagall: "La Grande Roue", óleo, 1912



Fig. 4.2.7. La Grande Roue et la Tour Eiffel, tarjeta postal, c. 1910. Documento E 049697, MF-1097, Fonds Delaunay.

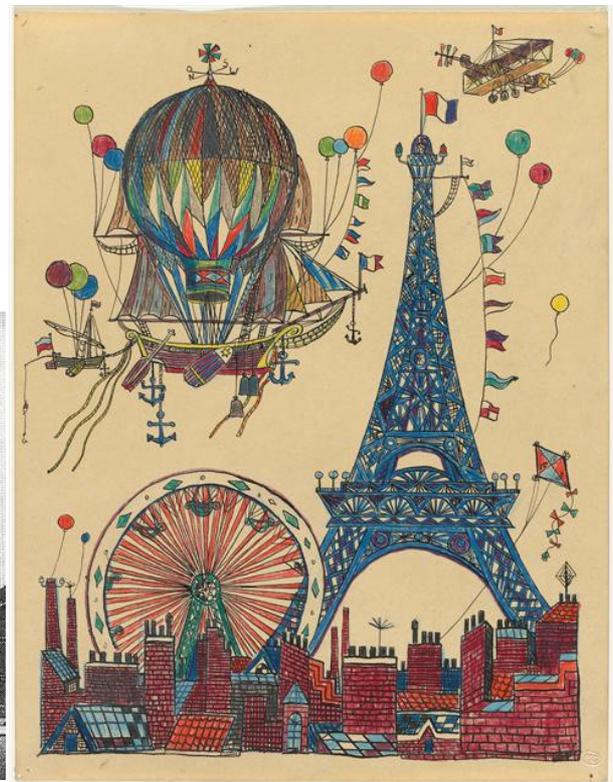


Fig. 4.2.8. "Tour Eiffel, Grande Roue, montgolfière", estampa popular, c.1900. Documento ARO 1981-934, Fonds Eiffel.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 4.2.9. Ensayo de un paracaídas por Gaston Hervieu, 1911.



Fig. 4.2.10. Marc Chagall: Portada para Khaliastira, 1924



Fig. 4.2.11. Marc Chagall: "Les mariés de la tour Eiffel", óleo, 1928.

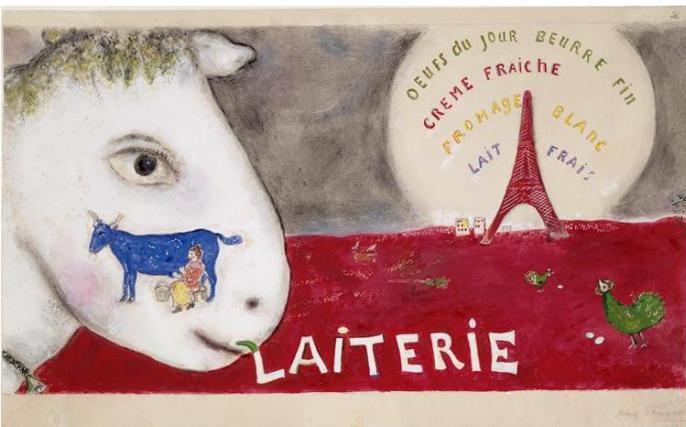


Fig. 4.2.13. Marc Chagall: "Laiterie", gouache, 1933

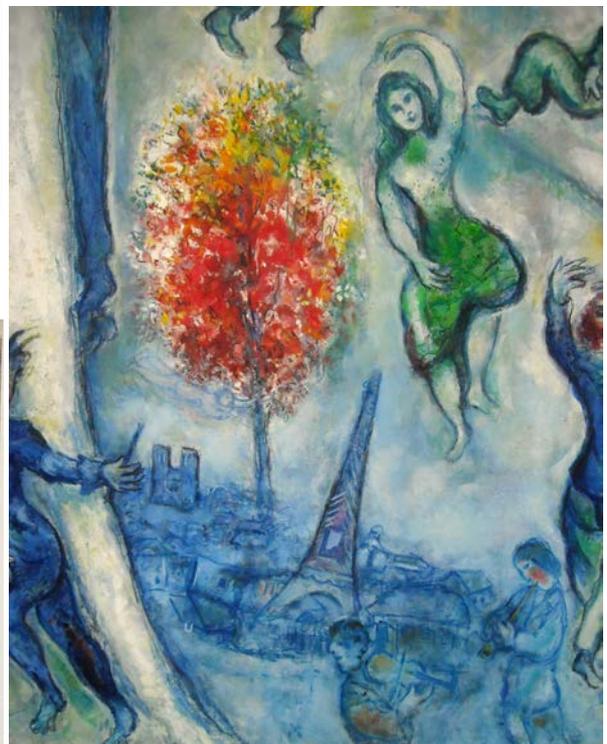


Fig. 4.2.12. Marc Chagall: "La vie", óleo, 1964. Detalle.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 4.2.14. Guillaume Apollinaire: *Lettre-Océan*, 1914; en la colección "Calligrammes", 1918.

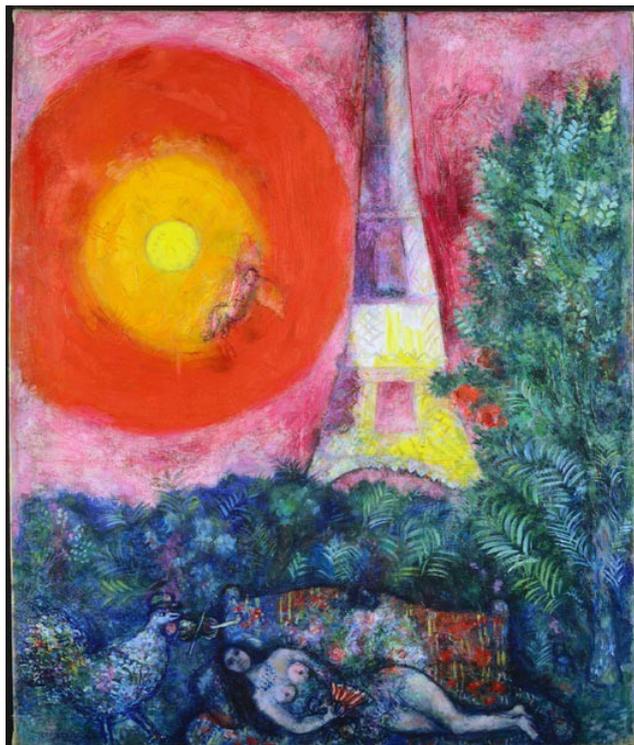


Fig. 4.2.15. Marc Chagall: "La Tour Eiffel", óleo, 1934.

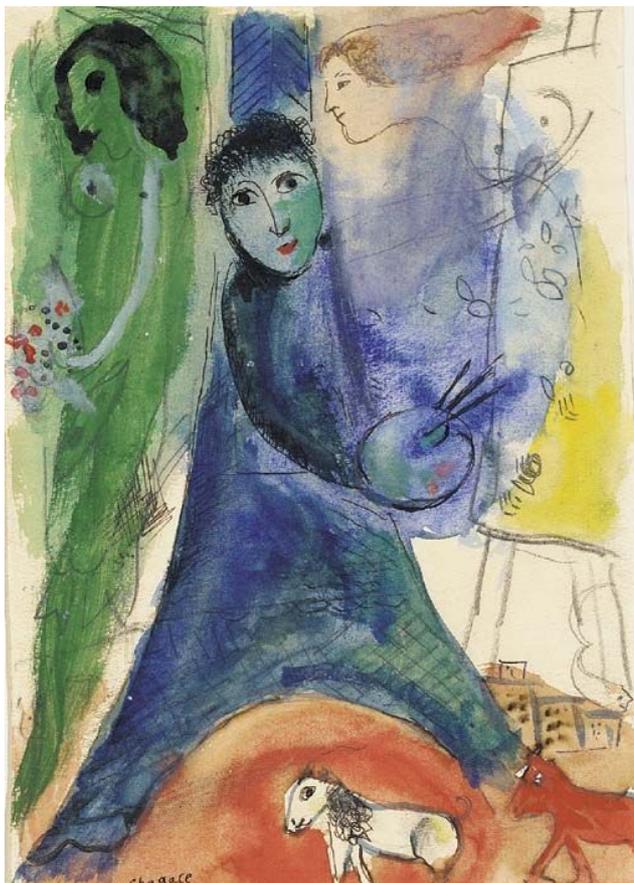


Fig. 4.2.16. Marc Chagall: "La Tour Eiffel et le Peintre", acuarela, 1948.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

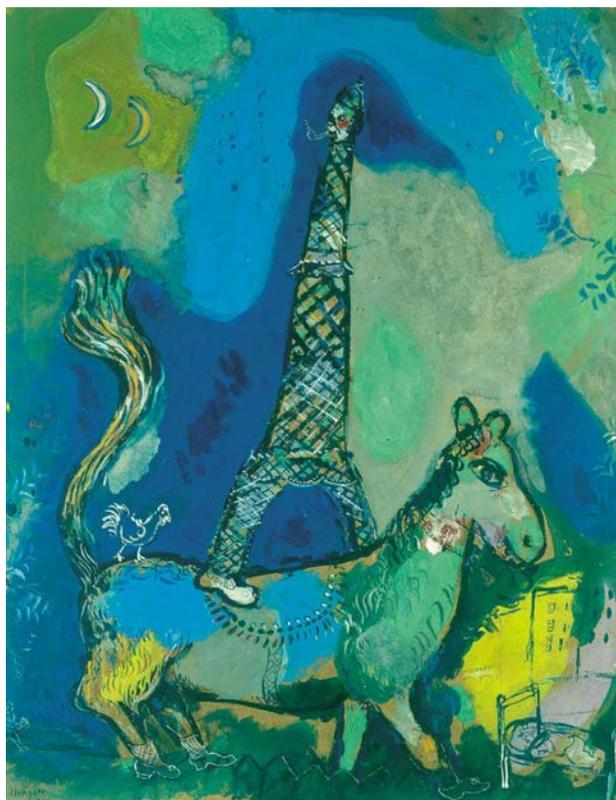


Fig. 4.2.17. Marc Chagall: "L'âne et la Tour Eiffel", gouache y acuarela, 1927.

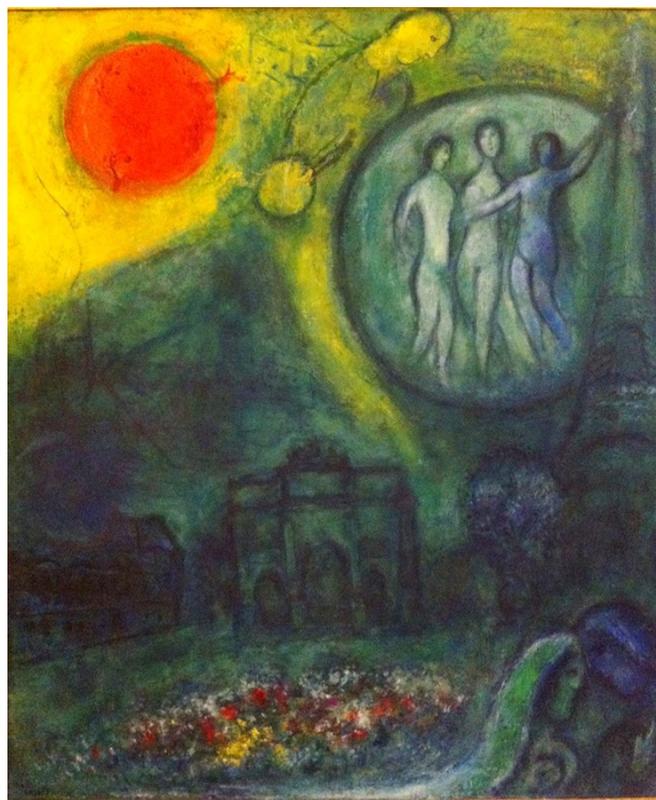


Fig. 4.2.18. Marc Chagall: "Le carrousel du Louvre", óleo, 1953-56

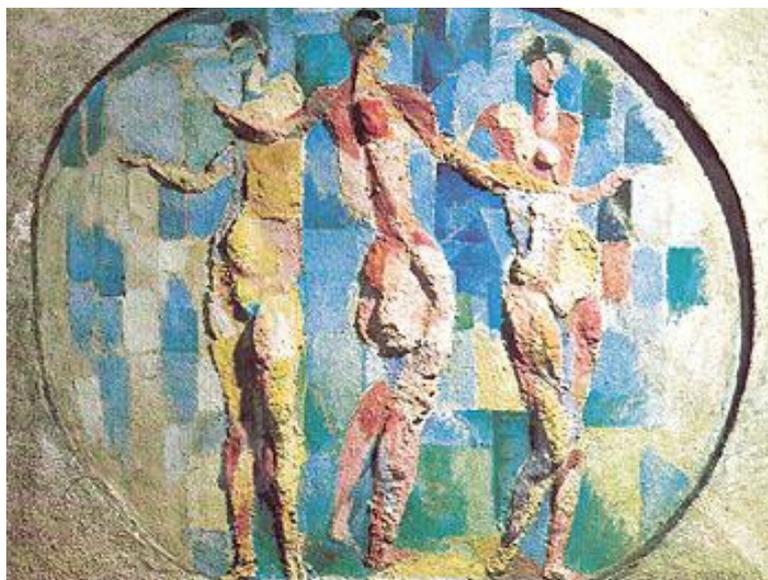


Fig. 4.2.19. Robert Delaunay: "Les trois grâces", óleo (?), 1936.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

4.3.- John Marin: transfiguración de la arquitectura americana

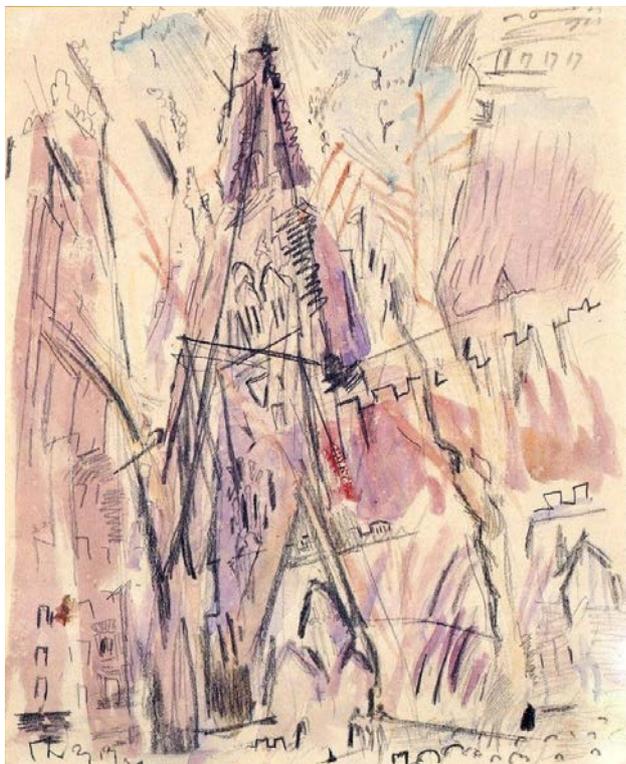


Fig. 4.3.1. John Marin: "Trinity Church Yard", acuarela y carboncillo, 1912.



Fig. 4.3.2. John Marin: "Brooklyn Bridge", acuarela y carboncillo, 1912.

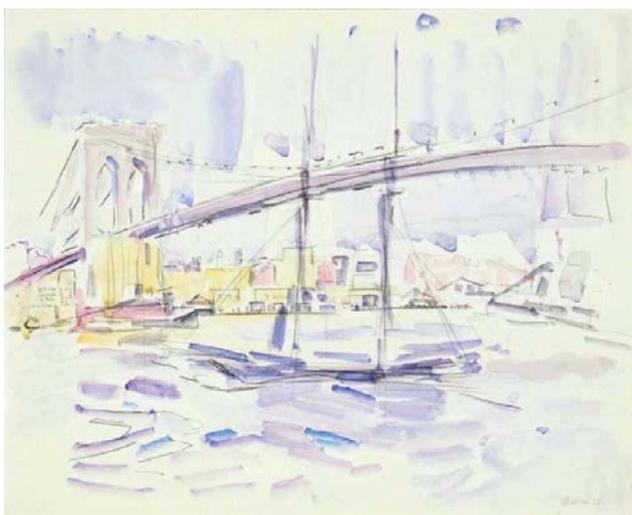


Fig. 4.3.3. John Marin: "Brooklyn Bridge", acuarela y lápiz, 1910.



Fig. 4.3.5. John Marin: "Lower Manhattan", acuarela, 1920.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

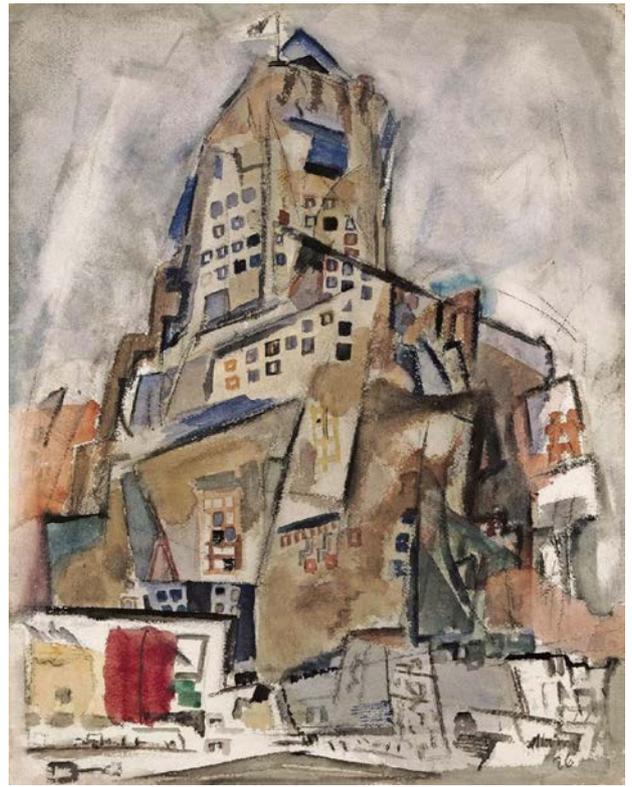


Fig. 4.3.4. John Marin: "Woolworth Building n° 31", acuarela, 1912.

Fig. 4.3.6. John Marin: "Telephone Building", acuarela, 1926.

4.4.- Las *Tours* y otros pintores contemporáneos



Fig. 4.4.1. Félix Del Marle: "L'effort", carboncillo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

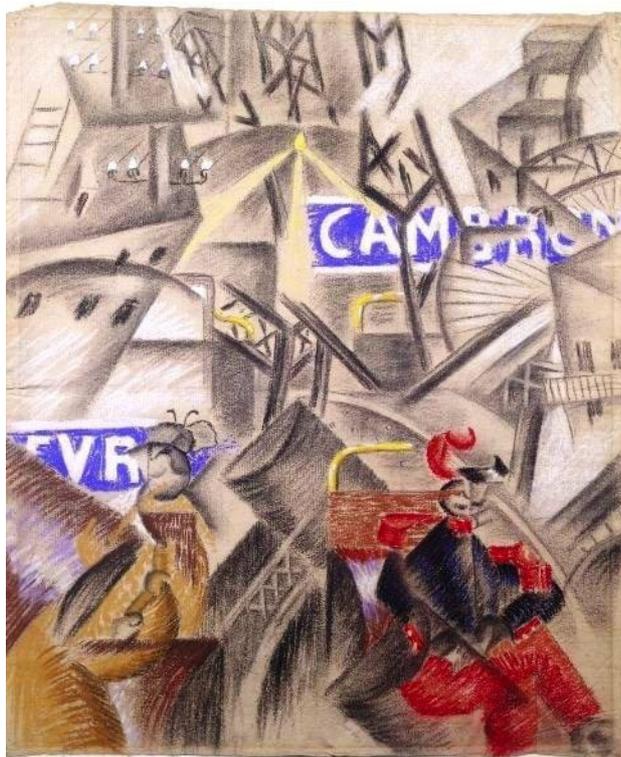


Fig. 4.4.2. Gino Severini: "Métro de Paris, Grande Roue et Tour Eiffel", pastel y carboncillo, 1912-13.



Fig. 4.4.3. Gino Severini: "La Tour Eiffel", lápiz, 1913.



Fig. 4.4.4. Sonia Delaunay: "La prose du Transsibérien", pochoir, 1913. Fragmento.

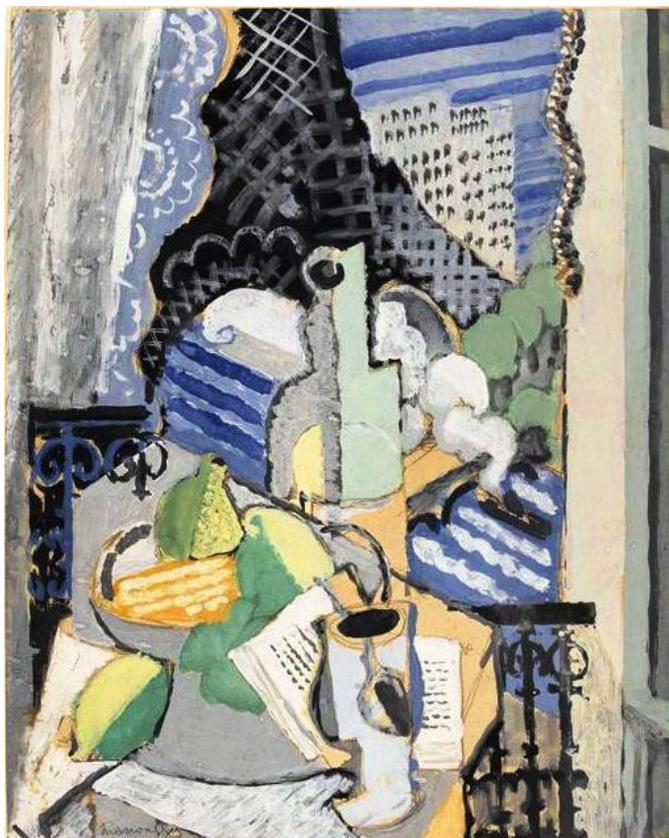


Fig. 4.4.6. Louis Marcoussis: "Nature morte sur un balcon, devant la Tour Eiffel", gouache, c.1925.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

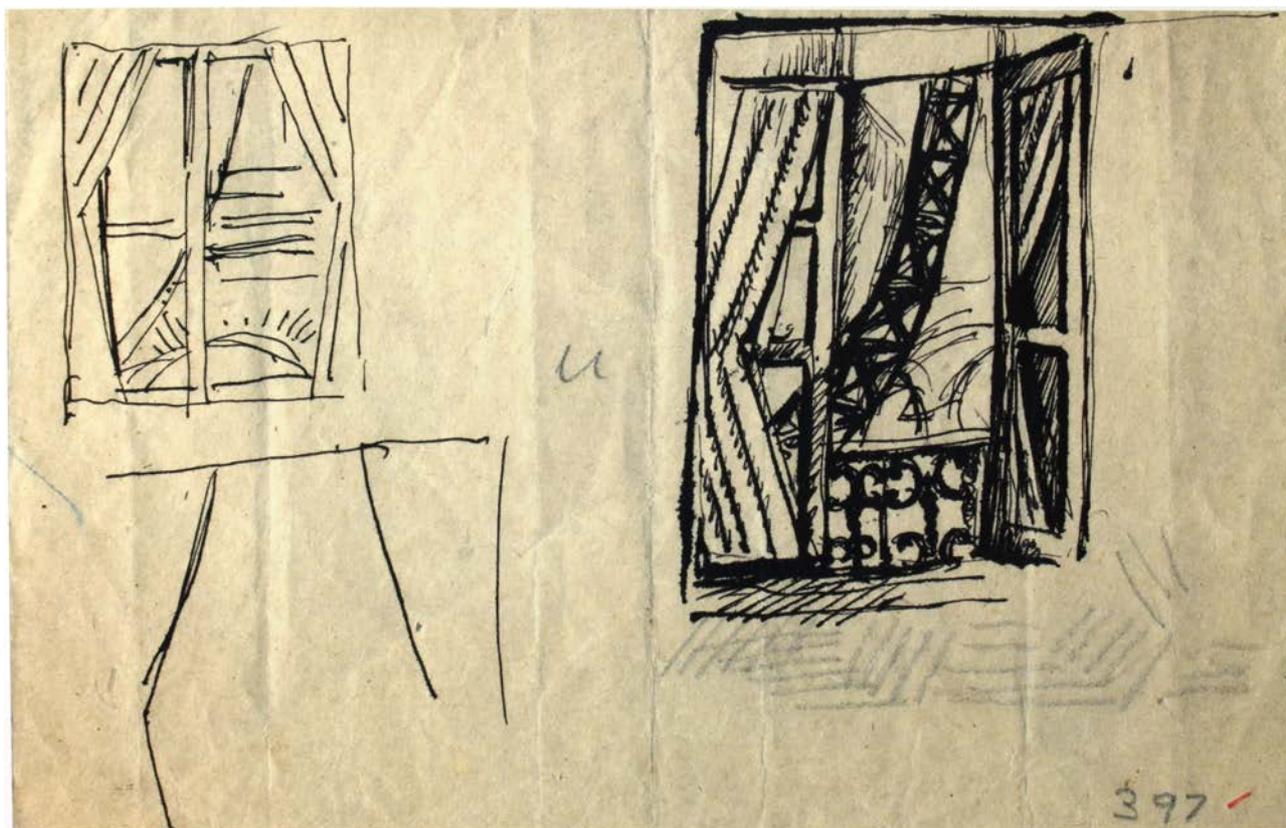


Fig. 4.4.5. Robert Delaunay: Bocetos para "La Tour aux rideaux", pluma, 1910.



Fig. 4.4.7. Lyonel Feininger: "Umpferstedt III", óleo, 1919.

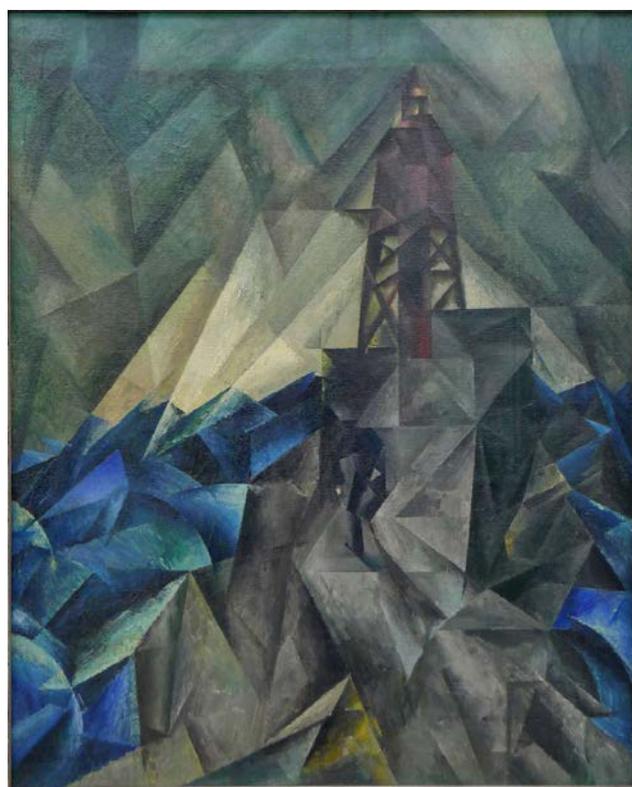


Fig. 4.4.8. Lyonel Feininger: "El faro", óleo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

CAPÍTULO 5:

Las *Tours* de Delaunay como nexo entre la pintura vanguardista y la arquitectura moderna

5.1.- Cubismo y arquitectura: hacia una relación simbiótica

Cuando Robert Delaunay se aventura en el territorio del Cubismo, procura desde el primer momento incorporar la arquitectura en la ecuación, interesándose en especial por la representación de edificios aplicando esta novedosa óptica. Para entender la trascendencia de su aporte en este aspecto es pertinente explicar las maneras en que el Cubismo se había relacionado con la arquitectura en sus primeros años.

Muchos historiadores y críticos del siglo XX han reconocido la existencia de estos vínculos desde los inicios del movimiento aunque no siempre han sabido explicarlos de manera convincente. Los nexos se dan principalmente en dos categorías: los intentos de volcar en la arquitectura conceptos como el de espacio-tiempo, la transparencia y otras características de la pintura cubista, y los intentos de representar la arquitectura en dos dimensiones, aplicando el lenguaje cubista.

Del plano al volumen

Recordemos que aunque la mayoría de movimientos vanguardistas estaban conformados principalmente por pintores, incluían habitualmente algunos arquitectos que intentaban trasladar al arte proyectual los principios renovadores formulados casi siempre en primera instancia para las artes plásticas. De aquellos proyectos utópicos pocos llegaron a construirse, y las principales obras de la arquitectura moderna se realizaron hasta cierto punto en los márgenes de las Vanguardias. Los grandes maestros como Le Corbusier o

Mies van der Rohe reconocían en la mayoría de casos la influencia de las artes plásticas pero no se realizaron muchos estudios críticos que analizaran sistemáticamente estos vínculos, y en especial el influjo cubista. Los manifiestos y otros textos proselitistas escritos en el seno de los mismos grupos de artistas son referentes interesantes pero difícilmente objetivos.

En el caso concreto del Cubismo ni siquiera habían arquitectos vinculados directamente al movimiento. Sólo el escultor Raymond Duchamp-Villon se animó a incursionar en este campo con sus propuestas de la *Maison Cubiste* de 1912 (Fig. 5.1.1) y el *Projet d'Architecture* de 1914,¹ proyectos no construidos que se antojan más bien superficiales, ya que se abocaban principalmente a aplicar decoraciones simplificadas y geometrizadas a las fachadas.

Un fenómeno peculiar y paralelo a la experiencia de Duchamp-Villon es el movimiento de arquitectura cubista surgido en la República Checa, de manera bastante aislada, en los años precedentes a la Primera Guerra (1911-1914). Ivan Margolius, de los pocos autores que han abordado el tema,² parece excesivamente entusiasmado por este fenómeno, que llama más la atención por su singularidad histórica que por sus logros arquitectónicos. El principal valor de este episodio radica justamente en la voluntad de transferir directamente las revolucionarias ideas del Cubismo a la arquitectura y en menor medida en algún detalle innovador como plantear la introducción de un plano diagonal superpuesto al sistema cartesiano predominante. La incorporación de lo diagonal e incluso su primacía se encuentra en sintonía con el cubismo pictórico y la obra de Delaunay por un lado, y con los principios constructivos de Eiffel por otro. A pesar de los intentos de los arquitectos checos por elaborar una fundamentación teórica, en la práctica esta supuesta arquitectura cubista adolecía de las mismas limitaciones que los diseños de Duchamp-Villon. (Fig. 5.1.2) Sabiendo esto, no debe extrañar que sea difícil

¹ MARGOLIUS: "Cubism in architecture and the applied arts", p 45-46

² MARGOLIUS: Op. Cit.

encontrar similitudes formales entre estas construcciones y la obra de Delaunay. La excepción podría ser un proyecto no construido de Pavel Janák para un interior monumental de 1912 (Fig. 5.1.3), que recuerda un poco las vistas de Saint-Séverin (Fig. 5.1.4), aunque también guarda semejanzas con cierta arquitectura expresionista. A pesar de la convicción de Margolius, no parece claro que este movimiento tuviera realmente influencia sobre el devenir arquitectónico de las décadas siguientes.

Un caso aún más aislado, pero mucho más sugerente, es el “*Merzbau*” de Kurt Schwitters (Fig. 5.1.5), un artista alemán afín al dadaísmo berlinés, pero que incorporó en su obra influencias expresionistas y cubistas. Estas últimas se hacían evidentes, por ejemplo, en su predilección por el *collage*, del cual se convirtió en uno de los mayores exponentes del siglo XX (Fig. 5.1.6). El “*Merzbau*” consistió en la transformación de algunos ambientes de su propia vivienda de Hannover en una especie de escultura viva tridimensional, de gran riqueza plástica y arquitectónica. Comenzado en 1923, el “*Merzbau*” fue creciendo y modificándose paulatinamente hasta el exilio del artista en 1937, pero parece haberse regido por una pauta más o menos consistente a lo largo del tiempo. Había algo evidentemente dadaísta en su espíritu, pero las formas resultantes parecían provenir sobre todo de las descomposiciones de la pintura cubista, trasladadas a un formato tridimensional. Al plantear una transformación efectiva y *sui generis* de los espacios, esta es probablemente la obra que más se ha acercado a concretar la utopía de una arquitectura cubista. Esto nos hace evidentemente pensar en una posible influencia de Delaunay, cuya obra Schwitters tenía que conocer por la vinculación de ambos artistas con la revista *Der Sturm*, así como su participación en las exposiciones organizadas por aquella publicación. Si bien no hay demasiados indicios de una estética maquinista aplicada en el “*Merzbau*”, sí encontramos formas que abstractamente nos remiten a las *Tours* de 1910-12 y concretamente un elemento vertical que parece una torre fragmentada e invertida. (Fig. 5.1.7 y 5.1.8)

Otros movimientos de vanguardia, sucesores del Cubismo, también dieron pasos hacia la integración de ciertas ideas revolucionarias en la arquitectura: el Constructivismo y tal vez incluso en mayor medida el Neoplasticismo. Estas iniciativas resultaron más interesantes y fructíferas que las del cubismo checo, aunque igualmente sólo se llegaron a plasmar en una cantidad limitada de edificios. Los neoplasticistas por ejemplo se esforzaron en traducir el concepto de espacio-tiempo en espacios arquitectónicos mutables, transparentes, translúcidos y no herméticos. Algunas de estas ideas trascenderán la etapa más experimental de las vanguardias y se integrarán con matices en las premisas que regirán la arquitectura moderna en las décadas siguientes.

Difícilmente alguien pondría en duda que existe una conexión entre el Cubismo y la arquitectura moderna, sin embargo los detalles y trascendencia de esta relación son en la mayor parte de los casos difíciles de precisar y sólo en contadas ocasiones los historiadores han tenido fortuna al intentar demostrarla. Pierre Francastel, por mencionar un ejemplo, llegó a afirmar que habían sido las artes plásticas, y concretamente el Cubismo y el arte abstracto, los que permitieron a la arquitectura y al diseño industrial del siglo XX definir un estilo emancipado de la tradición de las generaciones anteriores. Sin embargo su argumentación para demostrarlo era más bien críptica y poco convincente.

Más adelante se comentará el papel que parece haber jugado Delaunay en la conformación del nuevo lenguaje arquitectónico y en especial en el ámbito de la Vanguardia rusa.

Del volumen al plano

La otra manera en que se relacionan la pintura cubista y la arquitectura es a través de la representación de edificaciones. La aplicación de un lenguaje cubista a casi cualquier tema implicaba una modificación en la manera en que

se percibía, y la arquitectura evidentemente no era ajena a esta transfiguración. Es verdad que nunca fue este uno de los temas predilectos del movimiento, sin embargo existen unas pocas obras que preceden las primeras representaciones arquitectónicas de Delaunay y otras contemporáneas que son dignas de comentar. Entre los primeros ejemplos estaría “*Le viaduc à L’Estaque*” de Georges Braque, de 1908 (Fig. 5.1.9) donde vemos una representación intensamente influida por Cézanne, con el característico punto de vista elevado, y en la que empezamos a notar formas ligeramente dislocadas y aplanadas. En 1909 con “*Fábrica en Tortosa*” (Fig. 1.1.10), mencionada ya en el capítulo 1, Picasso da unos pasos más en la transformación de la representación arquitectónica, insinuando una translucidez ajena a la realidad perceptual, aplicando una geometrización más arbitraria de los volúmenes y difuminando aún más los límites entre la arquitectura y su entorno. La mayoría de estos rasgos se irán manifestando en la contemporánea serie de las *Villes* de Delaunay, iniciada ese mismo año y que alcanza su momento estelar hacia 1911. (Fig. 3.2.5)

Para entonces ya encontramos un buen número de ejemplos entre los demás cubistas que, siguiendo la preferencia por puntos de vista altos, parecen especialmente interesados en las cubiertas y azoteas. “*Fumée sur les toits*” (Fig. 4.1.1) es claramente una obra inmadura pero audaz, una suerte de *cloisonné* cézariano que plasma el caos de la ciudad moderna, recupera las humaredas impresionistas y muestra el momento más “gris” de Fernand Léger. “*Les toits de Céret*” (Fig. 5.1.10) de Braque en cambio presenta el mismo tema visto desde el apogeo del cubismo analítico, en el que los objetos representados se confunden entre las retículas superpuestas, y son protagonistas las ambiguas transparencias y la paleta casi monócroma.

Delaunay nunca llegaría a este nivel de abstracción ni de desintegración de las edificaciones representadas, aunque debemos suponer que deliberadamente, ya que ningún artista contemporáneo se dedicó como él a retratar obras

arquitectónicas de manera tan sistemática. Con este método que cuestionaba las formas tradicionales de representación, Delaunay estaba implantando una vía de comunicación permanente de ida y vuelta entre la pintura de vanguardia y el arte de la construcción. Si en una primera instancia abordaba la arquitectura gótica, la incorporación de la torre Eiffel en su repertorio, por sus inusuales características y por su “modernidad”, implicaba un salto cualitativo en su proceso de interconexión disciplinaria.

Si considerásemos la torre Eiffel como representativa de la arquitectura moderna, Delaunay junto tal vez con Le Corbusier, serían los creadores determinantes al momento de establecer vínculos directos desde la praxis entre el Cubismo y la nueva arquitectura. Recordemos que el Purismo, movimiento pictórico co-fundado por Le Corbusier se presentaba como una superación del Cubismo, pero mantenía diversos puntos de contacto con éste, y no es muy difícil ver la traslación de los principios puristas al lenguaje arquitectónico empleado en la década de 1920 por el arquitecto suizo.

Pero la torre no era del todo un edificio moderno, en el sentido que la definición tenía en las primeras décadas del siglo XX. Al menos no lo era antes de que Delaunay le aplicara el filtro cubista y le hiciera perder un atributo esencial de la arquitectura clásica, cuya desaparición se podía intuir en la observación directa: la simetría axial. Según el punto de vista que adoptara el transeúnte, la torre Eiffel podía verse como una construcción perfectamente simétrica, sin embargo la complejidad de sus entramados combinados con su transparencia hacían que esta premisa pudiera ser puesta en duda al desplazarse una persona alrededor o a través de ella. Esta ambigüedad es una de las características de la torre que Delaunay traslada al lienzo en las representaciones que realiza. A medida que avanza la primera serie de las *Tours*, la imagen plasmada se va volviendo cada vez más asimétrica, a pesar de que se mantiene una noción de eje vertical de referencia. (Fig. 3.2.18) Recordemos que la asimetría era un rasgo excepcional en la tectónica anterior al siglo XX y se convertirá en cambio en una característica esencial del diseño

vanguardista. Podríamos decir que la representación de Delaunay acerca la Torre Eiffel a un nuevo lenguaje o incluso que al descomponerla y romper definitivamente su simetría, la transfigura y la convierte en arquitectura de Vanguardia. En este sentido se podría interpretar la sintética y premonitoria frase del artista Theodor Däubler, que en 1916 sugirió que con las pinturas de Delaunay “la Torre Eiffel se ha convertido en el edificio moderno por excelencia”.³

Evidentemente Delaunay no se limita a aplicar un lenguaje preconcebido a su sujeto, pero el Cubismo es claramente una herramienta esencial en su proceso de análisis, descomposición y recomposición de la torre. La transparencia, la translucidez y la superposición de múltiples planos son rasgos definitorios del lenguaje cubista y lo son también de buena parte de las grandes construcciones en hierro y cristal y especialmente de la Torre Eiffel. El artista aprovecha aquellas características de la edificación y de su representación para establecer una simbiosis entre lenguaje pictórico y lenguaje arquitectónico.

5.2.- Retículas y arquitectura en la obra de Delaunay

El ensayo de Rosalind Krauss titulado “Retículas”⁴ y que se refiere a su importancia en el arte moderno, nos llevó a algunas reflexiones sobre la presencia de estos entramados en la obra de Delaunay y la relación que podrían tener con la arquitectura. Krauss explica en su texto que este patrón constituye un componente esencial y emblemático de la modernidad pictórica principalmente porque se adentra en un terreno hasta entonces inexplorado por la pintura. La retícula deja de ser una herramienta utilitaria para el dibujo, la perspectiva y la composición, como en el Renacimiento, para integrarse en la estructura misma del cuadro.

³ DÄUBLER; citado en DRUTT: Op. Cit., p. 36

⁴ KRAUSS: *Grids*, en “The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths”.

Uno de los ejemplos interesantes mencionado por Krauss es el de Mondrian. De él destaca además del uso de la retícula, su manera de determinar los formatos mediante el “recorte”. Krauss explica que la cuadrícula por naturaleza se extiende indefinidamente, por lo tanto el artista debe decidir arbitrariamente donde recortarla creando una “ventana” que delimita el “paisaje”. Para abordar esta disyuntiva, Mondrian adoptaba alternativamente dos soluciones: o la obra era autónoma, es decir centrípeta, como en los lienzos rectangulares con líneas que no llegaban al borde del cuadro, o era un fragmento, es decir centrífuga, como en los lienzos romboidales.

En este ensayo en particular, Krauss nunca hace una referencia explícita a Delaunay pero tampoco es que haga falta. Después de todo está hablando de un rasgo que según ella aparece de manera más o menos evidente en todo el arte moderno. No es difícil por lo demás constatar que en un número importante de obras de Delaunay existe efectivamente una retícula subyacente o incluso lo que sería además consistente con su adscripción al Cubismo y la influencia que ejerció este movimiento en su obra posterior.

Colin Rowe observó con acierto la preponderancia que llegaron a tomar las retículas en el cubismo analítico, donde jugarían un papel determinante en la modificación de la perspectiva clásica, yuxtaponiendo dos sistemas de coordenadas y provocando una contracción de la profundidad:

“Por una parte una disposición de líneas oblicuas y curvas que sugiere cierta recesión espacial diagonal. Por otro, una serie de líneas verticales y horizontales que implican una contradictoria formulación de la frontalidad. En general las líneas oblicuas y curvas poseen cierta significación naturalista mientras que las rectas muestran una tendencia geometrizable que sirve de reafirmación del plano del cuadro.”⁵

⁵ ROWE: *Transparencia literal y fenomenal*, en "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos", p. 158

De este análisis se desprendería que una pintura cubista requiere indefectiblemente de la presencia de una retícula ortogonal y otra oblicua superpuestas, yendo incluso más allá de la premisa de Krauss. Pero lo que resulta especialmente interesante en el caso de Delaunay es la particular manera de emplear estas retículas y la relación que en algunos cuadros parecen tener con estructuras arquitectónicas.

Es fascinante constatar que si buscamos entre las fuentes de Delaunay, nuevamente encontramos un precedente destacado del uso de retículas vinculadas a motivos arquitectónicos en la obra de Claude Monet. Si en la obra de Seurat las retículas son tan recurrentes como evidentes, su inclusión parece estar totalmente desvinculada de la temática representada. Monet en cambio nunca las emplea de manera tan explícita, pero llama la atención que cuando lo hace, suelen estar asociadas a construcciones de diferentes categorías y épocas. Están presentes en muchas de sus vistas del Parlamento de Londres (Fig. 5.2.1) o de los palacios venecianos (Fig. 5.2.2), pero también en las representaciones de puentes, estaciones de tren e incluso de andamios o de ventanas, el motivo que supuestamente da origen a las cuadrículas en la pintura moderna, y que Monet empleó como tema principal en al menos dos lienzos. (Fig. 5.2.3)

“*Le pont de bois*” de 1872 (Fig. 5.2.4) es un temprano ejemplo donde podemos intuir un entramado reticular y además ver claramente la asimilación entre la composición pictórica y la construcción representada. Este lienzo tiene además la particularidad de sugerir la metáfora de una ventana, formada por la conjunción del puente con su reflejo en el agua. En “*La Gare Saint-Lazare. La ligne d’Auteuil*” (Fig. 5.2.5) también se percibe tenuemente una retícula que parece estar vinculada a la estructura arquitectónica de la estación. Un detalle llamativo que vemos en uno de los bocetos para las *Gares*, es la presencia de dos líneas ortogonales muy marcadas, que hacen pensar en el marco de una ventana o umbral inexistente (Fig. 5.2.6). Estas líneas no aparecen en ninguno

de los óleos de la serie, pero podrían indicar que Monet se llegó a plantear los cuadros de la estación como si fueran vistas desde una ventana, descartando luego esta opción. En ningún caso sin embargo las tramas llegan a irrumpir en la composición de la manera en que lo suelen hacer en el arte del siglo XX según Krauss. Se puede deducir nuevamente que Monet, y concretamente sus representaciones arquitectónicas, contienen el germen de determinadas características de método y estilo, referidas a la interdependencia entre pintura y arquitectura, que alcanzarán su pleno desarrollo en la obra de Robert Delaunay.

Un primer indicio de la presencia de la retícula en la obra de Delaunay sería el "*Portrait de Jean Metzinger*" de 1906. (Fig. 5.2.7) Curiosamente el entramado aparece aquí insinuado por las gruesas pinceladas divisionistas que adquieren la forma de bloques rectangulares de pintura y que en buena parte del lienzo están alineadas formando claramente patrones reticulares. El siguiente paso son apariciones más o menos sutiles en la serie de Saint-Séverin, pero cobran auténtico protagonismo en la primera serie de la Tour Eiffel e incluso de manera más contundente en la serie de las *Villes*, coincidiendo con el apogeo de la influencia cubista en su obra.

Recordemos que el tema de las *Villes* son vistas de Paris a través de una ventana elevada, es decir nuevamente aparece la asociación retícula-ventana referida por Krauss. Pascal Rousseau sostiene que en las *Villes*, además de la retícula ortogonal y de la oblicua, mencionadas anteriormente, se superpone una tercera elíptica, empleada ya en los *Saint-Séverin*. La manera de tratarlas aquí sería esencialmente diferente de la de los demás cubistas, pues uno de los objetivos sería transmitir los efectos de reflexión y refracción del vidrio que transforman el cuadro en una ventana literal. "*Fenêtre sur la Ville N°3*" de 1911 (Fig. 5.2.8) marca el apogeo del protagonismo de las retículas superpuestas, al menos en este conjunto de obras. El efecto se ve reforzado por el lenguaje divisionista, que ha ido ganando presencia al progresar la serie y parece

fusionarse con los entramados, creando en opinión de Rousseau “un *continuum* entre la ciudad y el cerebro del espectador”.⁶ Rosenthal, por su parte considera que la manera específica en que Delaunay emplea la cuadrícula, “sumergiendo” en ella un motivo, fue adoptada por varios pintores del *Blaue Reiter*, y a través ellos influenció a otros artistas alemanes como Feininger, Kirchner y hasta el cineasta Robert Wiene.⁷

En las *Tours* cubistas, y sobre todo en los dibujos asociados a éstas, igualmente se perciben retículas. La más notoria es una girada a 45 grados, que en ciertos ejemplos se superpone a una ortogonal a 90, pero la versión oblicua parece ser la única que subsiste en las obras tardías, posteriores al exilio español de los Delaunay. Aunque en el caso de las *Tours* es un factor menos determinante, las obras de esta serie comparten con la anterior el tema de la ventana.

Lo que cobra protagonismo es en todo caso la arquitectura de la Torre Eiffel. Por su configuración y su transparencia, era de los pocos edificios de su tiempo en que se podían percibir múltiples retículas simultáneas y superpuestas, de la misma manera en que éstas estarían presentes en los cuadros cubistas. Delaunay potencia esta analogía creando una interdependencia entre el monumento y su representación. Se apropia de la estructura metálica de la torre y la trasmuta en la composición de los lienzos. La vinculación dialéctica de estos dos elementos nos puede hacer reconsiderar el rol de la retícula incluso en las *Villes*, en las que la armazón de la torre, presente como parte del paisaje urbano, ya podría ser un referente en la configuración compositiva de aquellos cuadros.

Las retículas subyacentes se pueden percibir también en algunas de las grandes composiciones de Delaunay, como “*La ville de Paris*” de 1910-12 en la que constituyen un tupido entramado que otorga al lienzo cierta homogeneidad,

⁶ ROUSSEAU: “Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction”, p. 119

⁷ DRUTT / ROSENTHAL: “Visions of Paris: Robert Delaunay's Series”, p. 12-13

o “*L'équipe de Cardiff*” de 1913 (Fig. 5.2.9), donde por el contrario una retícula ortogonal predominante parece tener por objetivo crear un orden casi tectónico, matizado por las analogías al *collage* referidas en el capítulo 3.

Seguramente las obras de Delaunay donde las retículas cobran el máximo interés son las *Fenêtres*. Rosenthal ya había observado que el punto de partida para los lienzos de esta serie parecía ser “una retícula de cuadrados o rectángulos, muchos de ellos bisecados por diagonales”,⁸ lo que no resulta difícil de comprobar a primera vista. Aquí habría que recordar nuevamente la hipótesis de Krauss, que veía el principal antecedente de la retícula moderna en las ventanas de la pintura romántica y simbolista, como manifestaciones explícitas de un filtro que transforma la realidad, y es equivalente por tanto al ojo humano. Llegaría a decir que detrás de cada retícula del siglo XX había una ventana simbolista.⁹ Vistas así, las *Fenêtres* de Delaunay jugarían un papel crucial en la historia de la retícula en la pintura, puesto que serían un eslabón esencial entre los cuadros simbolistas donde la presencia de las ventanas es específica y material y las ventanas depuradas y abstractas que subyacen, por ejemplo, en una típica composición de Mondrian de la década del 20. En todo caso la relación entre la ventana y el ojo también era reconocida y valorada por Delaunay, quien en 1912 hacía referencia a los textos de Leonardo da Vinci donde los ojos, “ventanas del alma”, eran considerados el principal vínculo entre la naturaleza y la mente humana.¹⁰

Todas las *Fenêtres* están, como hemos señalado, articuladas por una serie de líneas verticales, horizontales y diagonales, lo que podría considerarse un “remanente” cubista si damos por buena la hipótesis de Rowe sobre las retículas superpuestas. Finalmente, la trama se completa con alguna que otra curva integrada a la estructura (Fig. 5.2.10). No tenemos detalles de cómo eran las ventanas reales que inspiraron esta serie de cuadros, pero en cualquier

⁸ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 12

⁹ KRAUSS: Op. Cit., p. 17

¹⁰ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 38

caso parece improbable que estas curvas y diagonales tengan relación directa con la carpintería de las ventanas referidas. Ciertamente es que sobre todo las diagonales pueden derivar de una interpretación de las cortinas o incluso de reflejos, y que aparecen en diversas obras anteriores de Delaunay. Para Gordon Hughes, esta singular estructura deriva del intento de reformular la relación entre lo visual y lo pictórico, como dos ámbitos diferenciados pero complementarios. No se trata de mirar a través de una ventana ordinaria. Se requiere que nuestra memoria complete la imagen. Hughes ve además una superposición de puntos de vista, similar a la que regía la composición de las *Tours* de 1911.¹¹

Sin embargo las “anomalías” de la retícula como los fragmentos curvos y la discontinuidad de las verticales y horizontales, también nos remiten a los componentes de la Torre Eiffel. Recordemos que entre las imágenes subyacentes detectadas por Hughes en las *Fenêtres* (ver capítulo 3), una era un módulo estructural de la torre. Formada aparentemente por elementos geométricos puros, una suerte de “retícula”, las distintas piezas que componen el monumento presentan en realidad una serie de distorsiones con respecto a lo que sería una trama ortogonal regular. Por un lado deformaciones intrínsecas de las piezas, como la variable curvatura e inclinación de los pilares y de casi todos los componentes verticales, y en segunda instancia deformaciones perceptuales, causadas por la transparencia de los distintos elementos que se superponen visualmente.

Así pues, se percibe un paralelo inequívoco entre la estructura geométrica de estos cuadros y la del edificio predilecto del pintor. Refuerza esta idea el que algunas de las líneas diagonales, pero sobre todo las curvas, sean paralelas y se lean como un “eco” del perfil de la torre que aparece habitualmente al centro de estas composiciones, casi devorada por la yuxtaposición de líneas y planos de colores (Fig. 5.2.11). Parecería que la retícula aplicada en esta serie es una

¹¹ HUGHES, G.: *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's First Disk*.

fusión de la carpintería de la ventana por la que observa y de la estructura observada, una torre que irradia sus líneas de fuerza. Si Delaunay tenía como objetivo la “construcción” de sus pinturas de esta época, sería perfectamente factible que se hubiese inspirado en una estructura arquitectónica para hacerlo, y en especial en la torre que tanto admiraba.

Margarita Tupitsyn ha retomado recientemente el ensayo de Krauss para analizar el uso de la retícula en el arte de la Vanguardia rusa.¹² Aunque Krauss mencionaba sobre todo a Malevich, Tupitsyn encuentra más interesante analizar la retícula en las obras de Rodchenko y Popova, dos artistas que no casualmente incursionan en la proyección arquitectónica o en campos afines. Al igual que en los lienzos de Delaunay, la retícula pictórica está aquí estrechamente relacionada con la arquitectura, aunque en este caso se manifiesta principalmente en forma de propuestas utópicas como las de Tatlin y los hermanos Vesnin. La retícula pasaría de haber sido una ventana en su origen, a ser una “puerta de escape” para la pintura cuando ésta busca trascender la bidimensionalidad. En el ámbito de la Vanguardia soviética, la retícula pictórica, inspirada en la arquitectura, regresa a las tres dimensiones aplicada principalmente a la escultura o la escenografía.

5.3.- Las *Tours* de Delaunay y la Vanguardia rusa.

La relación de Delaunay con la esfera soviética es otro tema del que sólo se han estudiado algunos aspectos muy puntuales. Es sin embargo un asunto vasto y complejo, ya que los nexos que se pueden observar van desde la teoría suprematista hasta las propuestas utópicas de la arquitectura constructivista. En 1936 Alfred Barr ya se refería a los lazos artísticos entre París y Moscú definiendo inequívocamente el origen del Constructivismo en el Cubismo¹³ y esta afirmación contará con un amplio consenso entre los historiadores

¹² TUPITSYN: *The Grid as a Checkpoint of Modernity*.

¹³ BARR: Op. Cit., p. 132

posteriores. Igualmente se reconoce la importante influencia del Futurismo sobre todas las manifestaciones artísticas de la Vanguardia rusa, y en el caso concreto de la arquitectura, la de las grandes construcciones metálicas del siglo XIX por representar una opción de edificación industrial y "utilitaria". Sin embargo casi nadie parece haberse fijado en que Delaunay combinaba estas fuentes de inspiración en sus pinturas de la torre y sería por tanto una referencia lógica al menos para los arquitectos rusos de la época. El hecho de que el grueso de las propuestas constructivistas se quedaran en el papel, incluso facilita la identificación de estos vínculos.

La obra de Delaunay se conoció en Rusia a través de diferentes medios. Existía ya desde antes de la revolución un conjunto de artistas e intelectuales de vanguardia que miraban atentamente lo que sucedía en el resto de Europa, y se encargaron de que buena parte de la producción cubista y futurista fuera conocida a través de reproducciones y publicaciones. Además de esto surgieron importantes colecciones particulares como la de Ivan Morozov y la de Sergei Shchukin, que a partir de 1909 estuvo abierta al público moscovita. Aunque ninguna de las dos llegó a incluir cuadros de Delaunay,¹⁴ sí que tenían presencia destacada la obra de Monet, Gauguin, Cézanne, Rousseau, Matisse y sobre todo la de Picasso, incluidas algunas pinturas cubistas.

También jugaron un papel relevante en la difusión de la vanguardia francesa las exposiciones independientes, como las del grupo Sota de Diamantes en 1910 y 1912. Sabemos que Delaunay figuraba en la lista de expositores para la segunda exposición de este grupo pero finalmente no envió ningún cuadro.¹⁵ Es probable entonces que la mayoría de artistas rusos que hubieran visto de primera mano su obra fueran los que realizaron viajes a Paris antes de 1914, como Vladimir Tatlin, Lyubov Popova o El Lissitzky entre otros. Un divulgador

¹⁴ Refiriéndose a Robert Delaunay, Camilla Gray sostuvo que Moscú "conocía su obra reciente gracias a las adquisiciones de Shchukin y Morozov.", sin embargo todas las demás fuentes consultadas apuntan a que ninguna de estas colecciones incluía obras de este artista. GRAY: "The Great Experiment: Russian Art: 1863-1922", p. 120.

¹⁵ GRAY: Op. Cit., p. 120

entusiasta de la obra de los Delaunay fue un joven académico ruso llamado Alexandre Smirnov, que en 1912, pasó unos meses en Francia con la pareja de artistas, y a su retorno a San Petersburgo dio una conferencia sobre "Lo Simultáneo".¹⁶ Un año después Georges Yakoulov, artista armenio radicado en Moscú, también entabló amistad con los Delaunay durante su estadía en Francia. Yakoulov quedó impresionado con la obra y las ideas de la pareja de artistas y se encargó de difundirlas en Rusia a su regreso.¹⁷ Como era predecible su pintura también evidenció esta influencia (Fig. 5.3.1) que incluso podría haber jugado un papel en la orientación de su obra hacia el teatro y la arquitectura a partir de 1918. Está claro que la nacionalidad de Sonia jugó también un papel importante en el vínculo con los visitantes rusos, ya que al llegar éstos a Francia buscaban hospitalidad y contactos entre sus compatriotas.

No podemos dejar de mencionar por supuesto a Kandinsky, que había ya jugado un papel clave en la divulgación de la obra de Delaunay en otros países, y que se estableció en Moscú en 1914. Sin embargo, debido a sus discrepancias con el régimen y los nuevos sistemas académicos promovidos por el comunismo, su influencia fue a menos, coincidiendo también con el surgimiento del Constructivismo, y en 1921 decidió volver a Alemania. Es difícil por ende determinar la importancia de Kandinsky como nexo entre Delaunay y la vanguardia moscovita, pero en todo caso su papel habría sido más destacado en los primeros años de su estadía en Rusia.

Pasando a ejemplos concretos, empezaremos por comentar las afinidades entre Delaunay y Kazimir Malevich, que aunque se dan sobre todo a nivel pictórico y teórico, son de enorme interés. Si hablamos de estilo, las influencias más evidentes en la obra de Malevich hacia 1911-13 son las de Picasso y Léger, pero John Milner sostiene que a raíz sus vinculaciones con el *Blaue Reiter* (Delaunay participa en 1911 y Malevich en 1912) "no puede haber

¹⁶ COHEN: "Sonia Delaunay", p. 60

¹⁷ MARCADÉ: *Robert Delaunay et la Russie*; en VV.AA: "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction", p. 68-69

ignorado ni haber permanecido indiferente ante Kandinsky o Delaunay." ¹⁸ Un ejemplo que evidenciaría los puntos de contacto es "Señora en una estación de tranvía" de 1913 (Fig. 5.3.2) que podemos comparar con "*La Ville N°2*" de 1910. (Fig. 3.2.3) A diferencia de los cuadros cubistas más representativos, en estas obras ambos pintores abordan temáticas esencialmente urbanas, más habituales en todo caso entre los futuristas. Malevich se plantea aquí la representación de una edificación ligada a la industrialización y lo urbano aplicando un lenguaje cubista. Sería el equivalente a una estación de tren o a la propia torre aunque definitivamente menos impactante como elemento arquitectónico. Además los vestigios de la estación de tranvía resultan muy difíciles de identificar en el cuadro. Ambos pintores coinciden también hasta cierto punto en la paleta empleada. Predominan tonos de gris, con toques de rojo, verde y ocre. Malevich sin embargo resalta el delineado que llega a tener un efecto de *cloisonné* y se mueve más decididamente hacia la abstracción. Si existe influencia de Delaunay sobre el pintor ruso, creemos que se da sobre todo en este período anterior a su etapa suprematista y especialmente en obras como la mencionada. Recordemos que Malevich trabajó también activamente en prototipos arquitectónicos desde 1915 y sobre todo en la década del 20, pero es verdad que esta vertiente de su producción, y sobre todo las maquetas, no evidencia influencia directa de la torre Eiffel ni de Delaunay.

Hay sin embargo una coincidencia adicional entre ambos artistas que es de gran importancia. Se trata del interés por los aeroplanos, que a su vez está ligado a un rasgo esencial de la visión moderna: la posibilidad de ver el mundo desde el aire. Aunque varios autores sostienen que Delaunay incluía fragmentos de vistas aéreas en sus primeras Tours, es sobre todo a partir de 1922, en la segunda serie de torres, donde recurrirá a estas perspectivas de manera más directa e inequívoca.

¹⁸ MILNER: "Kazimir Malevich and the Art of Geometry", p. 33

El entusiasmo de Malevich le llevó a comparar a los propios pintores de Vanguardia con pilotos aéreos: "... camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo, porque yo he erigido los semáforos del suprematismo.",¹⁹ una metáfora que seguramente habría merecido las simpatías de Delaunay. Por otro lado Malevich también insinuó una relación sincrética entre el aeroplano, concretamente el biplano, y otro ícono formal: la cruz ortodoxa. Evidentemente este símbolo tiene una reverberación en el imaginario ruso que curiosamente se ancla en la tradición nacional y específicamente en su aspecto religioso, elementos con los que el fundador del Suprematismo quería en principio romper. Delaunay por su parte realiza una ambiciosa obra en homenaje al pionero de la aviación Louis Blériot en 1914, con un sofisticado grado de síntesis. Aunque ya había recurrido a algún ícono de la aviación desde 1909, como los dirigibles, al igual que Malevich se interesó sobre todo por los biplanos y especialmente por la hélice, un elemento formalmente poderoso que además sintonizaba con los círculos que ya predominaban en sus pinturas más abstractas de 1912-13: las "*Formes circulaires*" y el "*Premier disque*". La hélice-disco de Delaunay se convierte así en un signo recurrente que remite por igual al progreso tecnológico y la pureza de la abstracción geométrica, y a diferencia de la cruz de Malevich, está exento de resonancias folclóricas.

Refiriéndonos ya al ámbito arquitectónico, Mark Rosenthal sugiere diversos proyectos constructivistas que podrían haber sido influenciadas por las *Tours*, como el monumento a la 3ª Internacional de Tatlin de 1919-20 (Fig. 5.3.3).²⁰ Tanto Camilla Gray como Kenneth Frampton habían hecho notar la filiación entre los edificios de Tatlin y Eiffel, aunque sin la intermediación de las pinturas. La observación de Rosenthal es altamente sugestiva y apunta a la necesidad de analizar más detenidamente el vínculo. Si comparamos los dos proyectos, veremos que el de Eiffel, con todas las innovaciones que supuso, es esencialmente clásico en su composición: estricta simetría axial, diferenciación clara de zócalo, cuerpo y remate, estructura piramidal estática, etc. Muchas de

¹⁹ MALEVICH: *El Suprematismo*; en "Escritos", p. 281

²⁰ DRUTT / ROSENTHAL: Op. Cit., p. 13

estas características que desaparecerán en la propuesta de Tatlin, habían sido ya eliminadas o modificadas en las pinturas de Delaunay. La afinidad es sobre todo notoria en los bocetos, donde Delaunay introduce unos elementos curvos que provienen de la noria y de los jardines del Champ-de-Mars, pero que acaban fusionándose con la torre (Fig. 5.3.4). Incluso por momentos nos sugieren un movimiento helicoidal, que en el proyecto para la 3ª Internacional se convertirá en el *leit-motif*.

Es importante recordar que Tatlin frecuentaba la colección Shchukin y sus pinturas del 1910-13 mostraban influencias de Derain, Matisse pero sobre todo de Picasso.²¹ Su interés por el artista español, a quien reconocía como una de sus principales referentes, le llevó a visitar su taller parisino en 1913, en pleno apogeo cubista.²² Tatlin seguramente tuvo acceso a la obra de Delaunay a través de publicaciones, pero como bien sugiere Juan Alberto Kurz, ambos artistas compartían intereses y amistades, y es más que probable que en aquel viaje Tatlin viera la obra de Delaunay de primera mano, en especial las *Tours* y "*L'équipe de Cardiff*", expuesta en el *Salon des Indépendants* celebrado durante su estancia.²³

Por si quedara alguna duda, la influencia de Delaunay se puede rastrear sin problemas en obras de Tatlin anteriores al Monumento. Las propuestas escenográficas para "Emperador Maximiliano" de 1911 (Fig. 5.3.5) y para "Ivan Susanin" de 1913 (Fig. 5.3.6) por ejemplo, recuerdan mucho las vistas de Saint-Séverin pintadas hacia 1909-10. (Fig. 5.3.7) Sobre este punto, el propio Delaunay se atribuía el haber influenciado al teatro ruso en unas notas adjuntas a una reproducción de un *Saint-Séverin*,²⁴ por lo que bien podría haberse estado refiriendo a estas escenografías de Tatlin.

²¹ BESSONOVA, Marina: *The Morozov and Shchukin Collections and their Influence on the Russian Avant-Garde*, en "Morozov and Shchukin. The Collectors", p. 343-346

²² LODDER: "El Constructivismo ruso", p. 8-9

²³ KURZ: "El Arte en Rusia: la era soviética", p. 244-245

²⁴ DELAUNAY: cuaderno de notas s.f.; citado en GOLDING: Op. Cit., p. 141

Curiosamente, el proyecto arquitectónico más destacado de Yakoulov, un monumento no construido a los 26 Comisarios de Bakú, (Fig. 5.3.8) e inspirado en el monumento de Tatlin, no parece tener demasiados puntos en común con las *Tours* de su admirado Delaunay.

El proyecto para la 3ra Internacional no es el único que muestra coincidencias con las torres de Delaunay. Otro ejemplo destacado sería el *Proyecto para una estación de radio* (1919-20) de Naum Gabo (Fig. 5.3.9). Christina Lodder ve también las semejanzas con la obra de Eiffel y hace notar que el escultor también visitó París en 1913.²⁵ Sin embargo no hace referencia a Delaunay, cuya obra seguramente también conocía Gabo e incluso podría haber visto en directo durante su estancia. La propuesta arquitectónica consiste en una estructura piramidal muy apuntada sostenida por patas semejantes a las de la torre y a medida que ascendemos, la arquitectura se hace más imprecisa y no queda claro si seguiría tratándose de una estructura metálica calada. Recordemos que aunque la Torre Eiffel no albergaría oficialmente una estación de radio hasta 1921, ya funcionaba en ella un puesto de telegrafía desde 1904²⁶ por lo que también hay cierta coincidencia a nivel de uso. En todo caso en una comparación directa las semejanzas con las torres de Delaunay de 1910-12 son evidentes. Las patas parecen ligeramente dislocadas y asimétricas, y entre ellas vemos un edificio prismático. También la sensación de que parte de la estructura consiste de plegaduras, más que de cerchas. Incluso un detalle menor como la ligera inclinación de la parte alta hacia la derecha, como en la mayoría de cuadros y bocetos del pintor, (Fig. 5.3.10) y finalmente la sensación general de que la torre radiofónica ha sido concebida a través de un prisma cubista. Con todas estas coincidencias, Delaunay parece una fuente de inspiración más factible que el propio edificio de Eiffel.

También muestran similitudes con las primeras torres de Delaunay algunos bocetos del polifacético artista Alexandr Rodchenko como la “Composición

²⁵ LODDER: Op.Cit., p. 41

²⁶ SEITZ: “La Tour Eiffel. Cent ans de solitude”, p. 58-65

arquitectónica con elementos sólidos” de 1919 (Fig. 5.3.11) o los diferentes proyectos para quioscos de propaganda, muchos de ellos también de 1919 (Fig. 5.3.12). Aunque estas obras utópicas manejan una escala mucho más pequeña y están claramente apoyadas en el suelo, marcado por una línea horizontal, es evidente que aquí Rodchenko, aún ajeno a la tendencia utilitarista del Constructivismo, se embarca en una deconstrucción de la estructura enfatizando las diagonales y los planos (o volúmenes) girados, manteniendo el predominio de la verticalidad del conjunto. Algunas de sus propuestas en color incluso emplean una paleta cercana a la de las *Tours* de 1911 (Fig. 3.2.8) y Lodder por su parte veía coincidencias entre estos quioscos y la Estación Radial de Gabo.²⁷ Al igual que en el caso de Tatlin, en la obra de Rodchenko también podemos rastrear posibles influencias de Delaunay en obras anteriores. El lienzo “Danza. Composición sin objetos” de 1915 (Fig. 5.3.13) remite claramente a obras del período 1911-13 de algunos pintores cubistas poco ortodoxos, como Léger o Francis Picabia, pero la intensa gama cromática y el predominio de elementos curvos también guarda semejanzas con obras de Delaunay del mismo período, como las “*Formes Circulaires*” o el “*Hommage à Blériot*”.

Otro proyecto con influencia eiffeliana es el Pabellón Izvestiya para la Exposición Agrícola de 1923 en Moscú, proyectado por Aleksandra Ekster y otros (Fig. 5.3.14). Salvo por cierta sensación de desorden, con elementos inclinados y discontinuos,²⁸ en este caso la influencia de Delaunay puede parecer menos evidente. Sin embargo sabemos que Ekster vivió en París entre 1910 y 1914 donde frecuentaba a diferentes artistas del entorno cubista, y además existe al menos un testimonio de su relación con los Delaunay y en especial de su admiración por la obra de Robert al menos desde 1913.²⁹ Camilla Gray ya había hecho notar la influencia simultaneísta en la pintura de Ekster hacia 1915,³⁰ y es evidente que compartían rasgos como el uso de la

²⁷ LODDER: Op. Cit., p. 41

²⁸ LODDER se refiere a este pabellón como “incoherente estructura”; Op.Cit., p. 165

²⁹ YAKOULOV: carta a Sonia Delaunay; citada por MARCADÉ: Op. Cit., p. 71

³⁰ GRAY: Op. Cit., p. 202

perspectiva cubista, el gusto por los paisajes urbanos y una tendencia hacia la abstracción y la exaltación del color. Jean-Claude y Valentine Marcadé mencionan ejemplos puntuales como “Floencia” de 1914 o la “Composición” de 1914 (que supuestamente contiene una referencia a las *Fenêtres*)³¹ pero nos parece que “Ciudad” de 1913 (Fig. 5.3.15) es incluso más representativa. Como otros pintores rusos de la época, Ekster también incursionó en el ámbito del teatro en los años 20, y aquí nuevamente podemos encontrar conexiones con la obra de Delaunay y con las *Tours* en escenografías como la del “Ballet Satánico” de 1922 (Fig. 5.3.16) o la de “Pantomima Española” de 1926 (Fig. 5.3.17), por lo que, volviendo al pabellón, es razonable pensar que las *Tours* fueran un referente para este proyecto.

La fragmentación y la transfiguración de las estructuras arquitectónicas se puede apreciar igualmente en un proyecto tan emblemático como la Tribuna para Lenin de El Lissitzky de 1920 (Fig. 5.3.18) con su gran pilar metálico oblicuo y sus planos articulados. La trayectoria personal de Lissitzky era la de un cosmopolita nato. Estudió arquitectura en Alemania y en 1912, con sólo 22 años, ya había visitado París entre otros lugares de Europa. Su polifacética obra permite determinar sin problemas que era un gran admirador de la Torre Eiffel, en la que se hizo fotografiar en 1928 (Fig. 5.3.19). Pero además, desde 1921 ejercería de embajador de la Vanguardia rusa, por lo que siempre tuvo intensos contactos con artistas de diversos movimientos y es casi imposible que no conociera a Delaunay, o al menos su obra.

Esto parece quedar demostrado por el tratamiento dado a las construcciones de hierro en sus experimentos fotográficos (Fig. 5.3.20) y especialmente por las apariciones de la Torre Eiffel en su obra de los años 20. En una foto de 1928 (Fig. 5.3.21) el encuadre escogido resulta coincidente en dos detalles emblemáticos con las *Tours*: la desnaturalización de los pilares de soporte, parcialmente ocultos y cuyo vínculo con el suelo se desdibuja, y el recorte de la

³¹ MARCADÉ: Op. Cit., p. 71

cúspide de la torre. La influencia del pintor francés es aún más evidente en “*N²ATUR + T²ECHNIK + K²UNST = $\sqrt{-1} = i$ ” de 1924, (Fig. 5.3.22) un extraño y complejo fotomontaje en el que se superponen varias imágenes y se vislumbran fragmentos de estructuras metálicas que Christina Lodder intuye corresponderían a la obra de Eiffel.³² El tratamiento dado por Lissitzky al monumento, examinando la transparencia, la multiplicidad y la percepción cambiante, es sólo comparable a los experimentos plásticos emprendidos por Delaunay inspirados en el mismo tema. (Fig. 5.3.23) Incluso podemos encontrar semejanzas entre obras gráficas de menor difusión. En una de las láminas diseñadas por Lissitzky para el libro de Ilya Ehrenburg “Seis relatos con finales fáciles” de 1922, (Fig. 5.3.24) vemos una suerte de S que articula la composición, partida en el centro por un personaje acéfalo; una de sus curvas rodea la imagen de la Torre Eiffel acompañada por la noria. La ilustración guarda similitudes incuestionables con “*Paris - New York*” un pequeño conjunto de dibujos a tinta de 1914, (Fig. 5.3.25) hallados en el Fonds Delaunay de la BnF,³³ realizados como pruebas para una portada de revista que no se llegó a publicar. En los dos dibujos superiores vemos nuevamente la figura de la S como motivo principal, pero en este caso el elemento que la divide en dos es la misma torre. La evidencia parece indicar que Lissitzky habría visto estos dibujos; de no ser así la coincidencia sería asombrosa.*

Examinando la obra de otros arquitectos, podemos mencionar algunas de las composiciones utópicas realizadas por Yakov Chernikhov entre 1920 y 1930 (Fig. 5.3.26 y 5.3.27) y proyectos poco conocidos como el faro diseñado por Andrei Burov en 1922 (Fig. 5.3.28) que igualmente parecen dislocaciones cubistas de estirpe eiffeliana. Finalmente hacer notar un ejemplo que evidenciaría como el legado de Delaunay aún resonaba en la década siguiente: el proyecto presentado por Ivan Leonidov al concurso de 1934 para el Comisariado de Industria Pesada. En la imagen más conocida de este diseño

³² LODDER: *Revolutionary Photography*, p. 5

³³ Documento DC-861 (1)- FOL, lámina 91, Fonds Delaunay, Département d'Estampes et Photographie, BnF.

no construido, de formato verticalmente alargado, vemos un rascacielos desde un contrapicado muy acusado, cuyos elementos de remate hacen eco de los aviones que lo sobrevuelan. (Fig. 5.3.29) Las coincidencias con “*La ville de Paris, la femme et la tour*” de 1925 (Fig. 3.2.50) son llamativas: se asemejan en las proporciones del formato, en el contrapicado, en las referencias aeronáuticas y en la sensación general de monumentalidad.

Lo cierto es que, para la gran mayoría de propuestas surgidas en el contexto de la Vanguardia soviética, supuestamente inspiradas en la obra de Eiffel, el vínculo con la torre se entiende mejor si pasamos el monumento parisino por el filtro simultaneísta de Robert Delaunay. Tomando en cuenta todos los ejemplos citados, parece claramente demostrado entonces que la obra de Delaunay era conocida y admirada por los artistas y arquitectos rusos, y de manera más notoria entre 1915 y 1925. Añadiríamos que su primera serie de *Tours* fue especialmente influyente en las propuestas arquitectónicas más experimentales y formalistas. Por un lado servían como una herramienta para comprender mejor la obra de Eiffel, pero además se tomaron como instrumentos de transfiguración, como ventanas abiertas hacia nuevas posibilidades compositivas y constructivas. También es cierto que en la medida en que se consolidará el Constructivismo como tendencia predominante y cada vez más inclinada hacia lo utilitario, la influencia de Delaunay, como la de otros artistas, se irá apagando en el contexto de la Rusia soviética. Algunas décadas más adelante, con el llamado Deconstructivismo, los proyectos más fantasiosos y creativos de este período resurgirán como referentes e inspiración para arquitectos y artistas.

5.4.- Delaunay, Eiffel y el marco teórico de la arquitectura moderna.

Cuando Robert Delaunay decide incorporar la Torre Eiffel en su repertorio temático, el debate sobre la estética y principalmente sobre la permanencia del monumento seguía vigente. Luc Vezin opina que la imagen pública de la torre cambió de manera drástica justamente entre 1909 y 1912, coincidiendo con la creación de las primeras *Tours* e insinúa que las pinturas habrían sido un factor determinante en esta transformación.³⁴ Raymond Duchamp-Villon asumió el liderazgo de una campaña para la salvación del monumento frente a una nueva iniciativa para su demolición emprendida en 1913,³⁵ justamente en los años en que el escultor cubista incursionaba en el ámbito de la arquitectura.

Si las representaciones de Delaunay alteraron la manera en que la torre era vista por el público, también modificaron la percepción de los otros pintores y de los arquitectos. Es pertinente por tanto inferir que estos cuadros hayan tenido algún tipo de impacto en los años decisivos para la consolidación del lenguaje de la arquitectura moderna y en el discurso teórico que acompañaba la nueva praxis proyectual. De hecho, no parece casual que en la década de 1920 la importancia de las construcciones de hierro, entre las que destacaba la torre, volviera a aparecer con fuerza en el debate arquitectónico.

Es verdad que la construcción en acero y hormigón estaba ausente del currículo y de las publicaciones de la Bauhaus, lo que indicaría que ni Walter Gropius ni los demás profesores de la escuela alemana daban especial valor al aporte de los ingenieros a la arquitectura moderna;³⁶ el asunto sí ocuparía un lugar privilegiado en cambio en el discurso de dos de los teóricos más destacados de la primera mitad del siglo XX: Le Corbusier y Sigfried Giedion.

³⁴ VEZIN; en VV.AA.: "La tour Eiffel des artistes", p. 46

³⁵ HERVÉ & BERGANDOLL: "The Eiffel Tower", p. 12

³⁶ BILLINGTON: "The Tower and the Bridge", p. 8

Le Corbusier: reivindicación de los pintores y los ingenieros

Probablemente el arquitecto más destacado e influyente del siglo XX, Le Corbusier experimentó un cambio dramático en su estilo y sus ideas hacia 1920, en buena parte motivada por su implicación en el Purismo, un movimiento de pintura post-cubista liderado inicialmente por Amédée Ozenfant. (Fig. 5.4.1) En aquella fase de transición e indagación teórica, también manifestó abiertamente su admiración hacia los ingenieros como precursores de una nueva estética tectónica que estaba recién empezando a consolidarse. Por lo tanto, conocía y valoraba en diferentes medidas tanto la obra de Gustave Eiffel, como la de Robert Delaunay. Las referencias directas al pintor escasean en su producción bibliográfica. Sin embargo las pocas que existen son significativas y complementan las más frecuentes alusiones al gran ingeniero.

En 1918, aún como Charles-Édouard Jeanneret, publicaba junto a Ozenfant "*Après le Cubisme*", un manifiesto cuyo título mismo ya nos daba indicios de su toma de partido. Contenía en primera instancia una crítica directa al Cubismo, aparentemente orientada sobre todo al llamado "cubismo de salón" por haberse convertido en un estilo más bien decorativo. Se reconocía sin embargo el rol vanguardista de la pintura como referencia para las otras artes y sobre el Cubismo propiamente, el texto no dejaba de ser ambiguo. Se aludía a su papel crucial en el arte moderno pero a la vez se cuestionaban su supuesto carácter revolucionario y su marco teórico. La incorporación de la cuarta dimensión en la pintura cubista, por ejemplo, era vista por Le Corbusier como una pura especulación "fuera de toda realidad plástica".³⁷ Esta ambivalencia queda perfectamente plasmada cuando los autores aseguran que de todo el arte anterior a la guerra, el cubista es "el único que todavía cuenta hoy en día" pero a la vez se preguntan "¿Acaso puede ser el de mañana?"³⁸

³⁷ OZENFANT / LE CORBUSIER: "Acerca del Purismo", p. 15

³⁸ OZENFANT / LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 11

La propuesta purista era una singular combinación de ideas clásicas y maquinistas que apuntaban a crear un nuevo orden, pero no se podría entender sin la experiencia cubista ya que el nuevo estilo procurará a su manera abolir la perspectiva tradicional y evidenciará importantes coincidencias con el cubismo sintético, que parecía interesado en dejar atrás las abigarradas composiciones características del cubismo analítico. Igualmente compartían el espíritu rupturista y la conciencia de que sus obras podían herir la susceptibilidad de algunos espectadores.³⁹

En el artículo *Le Cubisme. Première Époque, 1908-1910*, publicado en 1924 en el número 23 de *L'Esprit Nouveau*, Jeanneret y Ozenfant volvían a abordar el Cubismo con una valoración acaso más positiva. Aquí consideran que 1911 “marca la madurez de un movimiento violento cuyo camino abrió un instinto clarividente y donde un purísimo desinterés llevó a la pintura a un estadio de noble austeridad.”⁴⁰ En este texto aparece por primera vez en la obra de Le Corbusier una referencia directa a Robert Delaunay. Se trata únicamente de una reproducción de una de las *Tours*, pero corresponde justamente a 1911 y está evidentemente presentada como ejemplo de ese apogeo cubista al que se refieren. Conociendo además la admiración del arquitecto por Eiffel, la elección de la imagen está cargada de intención. (Fig. 5.4.2)

Se entiende perfectamente entonces que la teoría y el estilo arquitectónicos de Le Corbusier absorbieran aspectos del Purismo, que además siempre tuvo la intención de abarcar otras artes, y es relativamente fácil detectar estos puntos de contacto en sus proyectos de los años 20. Es algo más difícil en cambio encontrar a primera vista aspectos del cubismo analítico que hayan influido en su obra. Colin Rowe sostiene sin embargo que la arquitectura de Le Corbusier posee una cualidad cuyo origen se sitúa exclusivamente en el ámbito de la pintura cubista: la transparencia fenomenal.⁴¹ Esta modalidad de transparencia

³⁹ LE CORBUSIER: “Vers une architecture”, p. 180

⁴⁰ OZENFANT / LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 166

⁴¹ ROWE: Op. Cit., p. 170

es por naturaleza ambigua, y se caracteriza porque permite la percepción simultánea de elementos superpuestos en un espacio fluctuante,⁴² algo que Rowe ve manifiesto en proyectos como la Villa Stein de 1926 o el Palacio de las Naciones de 1927.⁴³ En cualquier caso, si existe una influencia directa del primer Cubismo en la obra tectónica de Le Corbusier, es indudable que Delaunay, el retratista de la arquitectura y de la Torre Eiffel, tiene que haber jugado un papel significativo.

Como se ha mencionado ya, Le Corbusier tenía en alta estima a los ingenieros de su tiempo, en especial a Eiffel, y lo manifestó reiteradamente en sus escritos. Ya en "*Après le Cubisme*" se hacían las primeras referencias al estado de la arquitectura, convertida en "un arte decorativo de baja estofa"⁴⁴ en contraste con las grandes obras de los ingenieros que contenían el germen de una nueva arquitectura, acorde con su tiempo.

La hipótesis cobraría un peso fundamental en el discurso de "*Vers une Architecture*" de 1923, su libro más célebre y en cierta forma un manifiesto por la arquitectura moderna. En el capítulo introductorio de este texto seminal, titulado <*Estética del ingeniero. Arquitectura*> enunciaba:

"... los ingenieros de hoy abocan en generatrices, acusadoras de los volúmenes; muestran el camino y crean objetos plásticos, claros y límpidos, dando calma a los ojos, y al espíritu las alegrías de la geometría."⁴⁵

Le Corbusier estaba desarrollando aquí una idea sugerida en primera instancia por Henry Van de Velde: reconocer a los ingenieros como creadores de un nuevo tipo de belleza matemática y constructiva. "Sus obras están en el camino del gran arte".⁴⁶ En su ferviente apología los ponía como modelo a seguir frente al eclecticismo y la decadencia predominante en los proyectos de la

⁴² ROWE: Op. Cit., p. 158

⁴³ ROWE: Op. Cit., p. 163

⁴⁴ OZENFANT / LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 22

⁴⁵ LE CORBUSIER: "Vers une architecture", p. 28

⁴⁶ LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 13

mayoría de sus colegas. Incluso llegó a insinuar que se podría equiparar la producción de los ámbitos profesionales de la ingeniería y la arquitectura:

“Sin perseguir una idea arquitectónica... los INGENIEROS de hoy hacen uso de elementos primarios y, coordinándolos según reglas, provocando en nosotros emociones arquitectónicas, haciendo así resonar la obra humana con el orden universal.”⁴⁷

Sin embargo su intención era principalmente la de echar en cara a los arquitectos que al negarse a adaptarse a la realidad industrial habían abandonado un espacio que les correspondía, ya que eran ellos los predestinados a ser creadores de belleza:

*“El arquitecto, mediante el ordenamiento de las formas, realiza un orden que es pura creación de su espíritu... es entonces cuando experimentamos la belleza.”*⁴⁸

La página de presentación de este capítulo dedicado a los ingenieros iba ilustrada con una foto del viaducto de Garabit (Fig. 5.4.3) y se sabe que Le Corbusier contactó personalmente con Eiffel para obtener la imagen y la autorización para publicarla,⁴⁹ un gesto que dice mucho de la reverencia profesada hacia el gran constructor, al que curiosamente no menciona nunca en este libro.

En libros posteriores reaparecería ocasionalmente el viaducto y se incorporarían también referencias a la Torre Eiffel, presentada como una construcción técnica y estéticamente modélica, símbolo del progreso constructivo, y también símbolo de la ciudad de París. Para ilustrar estas alusiones Le Corbusier recurrió reiteradamente a una serie de dibujos al carboncillo realizados en el marco de unas conferencias dictadas en Buenos Aires en 1929⁵⁰ (Fig. 5.4.4) en los que se veía la torre estableciendo una

⁴⁷ LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 20

⁴⁸ LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 4

⁴⁹ LE CORBUSIER: Prefacio para CORDAT: “La Tour Eiffel”, p. 7-8

⁵⁰ LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 5

relación dialéctica con la ciudad, sus otros monumentos y los rascacielos propuestos en el *Plan Voisin*. Esta serie de bocetos, junto con un croquis para la casa Beistegui de 1929-31 (Fig. 5.4.5) es de las pocas ocasiones en que encontramos la torre dibujada por el arquitecto suizo, siempre prevaleciendo en la expresión gráfica un afán sintético y bidimensional.

Resulta más interesante observar otras características del método empleado en los dibujos de Buenos Aires: la representación múltiple, a manera de serie, y la vista ocasionalmente recortada, como si mirásemos la torre a través de una ventana. Juan José Lahuerta ha llamado la atención además sobre el carácter quimérico de estas vistas, en las que la torre suele aparecer fuera de lugar y de escala con respecto al punto de vista adoptado, según se desprende de la ubicación de los demás monumentos,⁵¹ un sistema de extrapolación que Delaunay aplicaba regularmente al incorporar la torre en sus lienzos. Pueden parecer aspectos menores, pero no dejan de ser llamativas coincidencias entre el arquitecto y el pintor.

Entre los escritos de Le Corbusier referidos anteriormente merece una mención especial el único dedicado expresamente a la Torre: el prólogo escrito en 1955 para el libro "*La Tour Eiffel*" de Charles Cordat, donde explica que un proyecto de esa naturaleza, fruto de la intuición, de la ciencia y de la fe, sólo se consigue llevar a cabo aunando sensibilidad, coraje e intrepidez.⁵² Pero su elogio del ingeniero va más allá:

"El señor Eiffel era, estoy seguro, un exquisito calculista, habitado por la grandeza y la altura (del espíritu). Le apenaba no ser reconocido como un creador de belleza. Sus cálculos estaban inspirados y conducidos por un instinto admirable de la proporción. Su anhelo era la elegancia..."⁵³

⁵¹ LAHUERTA: "Humaredas", p. 269-270

⁵² LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 9

⁵³ LE CORBUSIER: Op. Cit., p. 8

Aquí ya no sólo se refiere a la belleza de la torre, sino directamente a la ambición estética de su creador, sobre la que Le Corbusier no manifiesta la más mínima duda.

Otra de las apariciones más llamativas de la torre en la bibliografía del arquitecto suizo la encontramos en el libro "*L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*" publicado en 1925. El profesor Ramon Graus nos hizo notar que la ilustración que aparece en la portada parecía corresponder a una pintura o grabado de Delaunay, aunque resultó ser que se trataba de la fotografía aérea (Fig. 3.2.44) que inspiró un cuadro de 1922 (Fig. 3.4.42), ambos mencionados en el capítulo 3.⁵⁴ El aspecto más interesante de la presencia de esta imagen, es que Le Corbusier recorta el formato horizontal de la foto original y la convierte en un rectángulo a penas más ancho que alto, acercándose a un cuadrado. (Fig. 5.4.6) Esta modificación, muy similar a la que aplicara Delaunay a su pintura podría responder únicamente a un tema de diagramación, pero considerando las fechas del lienzo y de la publicación, es también probable que Le Corbusier hubiera visto el cuadro y a partir de allí decidiera aplicar el mismo recorte que Delaunay. Existe incluso la posibilidad de que el arquitecto conociera primero la pintura y que su visión le hiciera descubrir (o recordar) la existencia de la fotografía. Pero si Le Corbusier prefería el formato de Delaunay, ¿por qué no usó directamente el cuadro en lugar de la foto? Una explicación podría encontrarse en las "imprecisiones arquitectónicas" que se pueden detectar en la versión pictórica (la discontinuidad de ciertas líneas de la estructura, Fig. 5.4.7), y otra podría corresponder a la necesidad de emplear una imagen en blanco y negro, en cuyo caso la fotografía resultaba más impactante que la pintura. Que algunos detalles de los jardines del Champ-de-Mars hayan sido trazados "erróneamente" por Delaunay, parece ser sólo una curiosa coincidencia, ya que las inexactitudes del cuadro se entenderían mejor asumiendo como fuente la versión incompleta de la foto, tal como la recortara

⁵⁴ Delphine STUDER, de la Fondation Le Corbusier, nos ha confirmado que en la primera edición del libro aparece ya la foto de la torre en la portada y luego nuevamente en la pág. 143.

Le Corbusier. Aunque puntual, este sería un ejemplo de la influencia que Delaunay habría llegado a ejercer sobre el célebre arquitecto suizo.

Finalmente, creo pertinente mencionar una nota dedicatoria de Le Corbusier a Robert Delaunay de 1936, encontrada en los archivos de la BnF,⁵⁵ que interesa por su breve contenido, pero sobre todo por ser indicativa de una relación tal vez mínima, pero cordial y de mutuo respeto: “en recuerdo de una llamada telefónica... con mi gratitud y mi amistad”. (Fig. 5.4.8) La admiración del pintor hacia el arquitecto, por contraparte, se puede inferir de un fragmento del artículo *Le Modern'Âge*, dedicado casualmente a la Torre Eiffel:

“Eiffel mostró el cielo a los que no lo miraban nunca, pero también mostró por sus cálculos de resistencia que se puede confeccionar en la fábrica un objeto en piezas sueltas y tal cual puede ser reensamblado en tal o cual lugar. Así vemos actualmente para la exposición que tendrá lugar en BERLIN en el 32, una gran empresa, que dará una famosa lección a los pobres arquitectos del mundo con la construcción de la casa con elementos estandarizados, como lo hace Citroën para los coches.”⁵⁶

Aquí Delaunay explicaba su posición frente al estado actual de la arquitectura con argumentos similares a los del arquitecto suizo, pero además la alusión al ejemplo de Citroën no era nada casual; se trataba por el contrario de una velada referencia al proyecto de la casa Citrohan de (1920-22), inspirada en la prefabricación de los automóviles. Debemos suponer que Le Corbusier quedaba excluido de esa categoría de “pobres arquitectos” sin rumbo.

Sigfried Giedion: en busca de la interpenetración espacial

Uno de los proyectos historiográficos más importantes referidos a la arquitectura de los siglos XIX y XX es sin duda el de Sigfried Giedion, que en cierta forma era el historiador “oficial” del Movimiento Moderno. Miembro

⁵⁵ Documento E 049876, MF-1097, Fonds Delaunay, Département d'Estampes et Photographie, BnF.

⁵⁶ DELAUNAY: NAF 25638, II Écrits. II, 1924-1941, p. 58. Fonds Delaunay, BnF. La palabra en mayúsculas corresponde al documento original.

fundador del CIAM, la obra de Giedion se centró en sus primeras décadas en presentar y explicar al mundo la arquitectura de la modernidad ortodoxa. En una primera instancia jugará un papel fundamental en sus planteamientos la revaloración de las grandes obras de ingeniería del siglo XIX, y en una segunda, el influjo de la vanguardia pictórica. Las *Tours* de Delaunay tendrían por ello un papel especialmente destacado para Giedion al constituir un vínculo entre los dos temas centrales de su hipótesis.

En su primer libro “Construir en Francia. Construir en hierro. Construir en hormigón”, publicado en 1928, Giedion procede a un esclarecedor análisis de las construcciones de hierro explicando los que según él serían sus rasgos más destacados e innovadores. Entre ellos podemos mencionar ideas como la apertura, el gran espacio integrador, y sobre todo la “interpenetración” de las diferentes partes del edificio.

“La esencia de la construcción no se encuentra en el estudio aislado de los detalles artesanales hechos por el albañil o el herrero, sino en la interpenetración de cada parte del edificio.”⁵⁷

Este último atributo es considerado especialmente determinante, y la nueva concepción espacial es según el autor, consecuencia directa de los nuevos materiales y sistemas constructivos; produce una ruptura de los límites tradicionales entre los distintos componentes y espacios del edificio, pero también de los límites entre el edificio y su entorno. Igualmente sería la causa de la desaparición de los lenguajes clásicos. La interpenetración espacial, así como otras características de la arquitectura de hierro, alcanzarían su apogeo con la *Galerie des Machines*, contraparte de la Torre Eiffel en la Exposición Universal de 1889.⁵⁸

⁵⁷ GIEDION: “Building in France, building in iron, building in ferroconcrete”, p. 106

⁵⁸ GIEDION: Op. Cit., p. 137-139

El aporte más novedoso de Giedion, consistía sin embargo en afirmar que esa interpenetración espacial era un rasgo que se continuaba desarrollando y se convertía en característico de la arquitectura más radical y vanguardista del XX:

“Por su diseño, todos los edificios de hoy son lo más abiertos posible. Desdibujan sus límites arbitrarios. Buscan la conexión y la interpenetración... Sin embargo, permanece de forma embrionaria en cada diseño de la nueva arquitectura: sólo hay un gran espacio, indivisible, en el que reinan las relaciones e interpenetraciones, antes que los límites.”⁵⁹

Las obras en hormigón de los arquitectos modernos eran por tanto una consecuencia lógica o natural de los grandes proyectos de ingeniería del XIX, insinuándose así la idea de una continuidad histórica, en lugar de enfatizarse la ruptura con la tradición constructiva. (Fig. 5.4.9) Cuando Le Corbusier dijo “LE DEHORS EST TOUJOURS UN DEDANS”⁶⁰ estaba remarcando la manera inédita y hasta cierto punto ambigua en que los espacios interiores de la nueva arquitectura se relacionaban con el exterior, alimentando así la teoría de Giedion.

Incluir la producción de ambos períodos dentro de un mismo ámbito estético era de hecho el objetivo principal de “Construir en Francia...” según Sokratis Georgiadis.⁶¹ Esta hipótesis implicaba que radicalismo y tradición no eran incompatibles, y suponía una vuelta de tuerca casi “póstuma” al arduo debate sobre las construcciones en hierro, que para cuando se publica este libro, había perdido vigencia entre arquitectos, ingenieros e intelectuales.

Analizando los requerimientos funcionales de las nuevas construcciones en hierro, Giedion les asignaba como rasgo común y distintivo un carácter provisional:

⁵⁹ GIEDION: Op. Cit., p. 91-93

⁶⁰ LE CORBUSIER: “Vers une architecture”, p.154. Fragmento original en mayúsculas.

⁶¹ GEORGIADIS: Introducción a “Building in France...” de Giedion, p. 1

“Los rasgos elementales se ven en edificios sin prototipos en el pasado. Edificios moldeados por nuevas demandas: metrópolis, tráfico, industria. La característica común de estos edificios es que sirven propósitos transitorios: mercados, estaciones de tren, exposiciones.”⁶²

Igualmente explicaba cómo este aspecto tenía connotaciones que rebasaban lo estrictamente arquitectónico:

“Temporales y transitorios en su misma esencia... estaban íntimamente conectados con la vida, y al mismo tiempo eran el lugar de origen de la publicidad de hoy. Estas exposiciones, montadas en poco tiempo y con gran coste, produjeron una hasta entonces desconocida intensificación de los medios publicitarios.”⁶³

Aquí Giedion sintoniza perfectamente con el análisis que desarrolla de forma paralela el filósofo Walter Benjamin, no sólo por el papel que ambos atribuyen a las Exposiciones Universales en la globalización del comercio y como cuna de la publicidad moderna, sino porque asociaban la construcción en hierro con los “momentos fundacionales de la vida económica”.⁶⁴ Ambos autores nos remiten a su vez a la visión baudeleriana de la metrópolis como fenómeno transitorio y en permanente mutación, una interpretación que compartían con Delaunay. Benjamin, que seguramente fue un referente ideológico y metodológico para Giedion, felicitó en su momento al historiador por este libro⁶⁵ y reprodujo numerosas citas del texto en su propio “Libro de los pasajes”.

Al abordar el estudio de la Torre Eiffel, Giedion elogió su planificación constructiva y la calificó simultáneamente de monumento, de escultura y de precursora de los rascacielos. Sostenía además que al quedarse la estructura “sin carne”, el aire se había convertido en un elemento constitutivo.⁶⁶ También observó cómo a consecuencia del carácter horadado de la torre “el paisaje

⁶² GIEDION: Op. Cit., p. 111

⁶³ GIEDION: Op. Cit., p. 121

⁶⁴ BENJAMIN: “Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages”, p. 176

⁶⁵ GEORGIADIS: Op. Cit., p. 53

⁶⁶ GIEDION: Op. Cit., p. 143

entra continuamente a través de intersticios cambiantes”.⁶⁷ El resultado estético de este singular atributo era una “nueva armonía oscilante”⁶⁸

Era especialmente significativa la selección de imágenes que acompañaban los comentarios sobre la obra de Eiffel. Ninguna de las fotografías, tomadas por el propio Giedion, mostraba la totalidad del edificio, sino fragmentos con los que el lector debía reconstituir mentalmente la torre. (Fig. 5.4.10 y 5.4.11) en su mayoría de casos, la cámara se colocaba en un ángulo insólito, una peculiaridad que se veía repetida a lo largo del libro en referencia a otras construcciones, y cuyo objetivo sería revelar los aspectos “ocultos” de la arquitectura de hierro en los que incidía el texto.

Estas vistas inéditas y truncadas eran metodológicamente análogas a los fragmentos en que Delaunay descomponía el monumento al examinarlo, y Giedion habría pretendido que el lector de “Construir en Francia...” imaginariamente reensamblase las piezas, tal y como lo hiciera materialmente el pintor en sus lienzos. Georgiadis ya había planteado que el estudio del Cubismo y el Neoplasticismo habría jugado un rol destacado en la educación del historiador.⁶⁹ Nuestra opinión es que la obra de Delaunay en particular fue un referente fundamental y habría ayudado a Giedion a comprender mejor la compleja y elusiva torre, y tal vez de paso la esencia de toda la arquitectura en hierro.

Es pertinente mencionar un factor que también habría sido determinante en despertar el interés del teórico suizo por Robert Delaunay: la esposa de Giedion y también historiadora del arte Carola Welcker. Alumna de Heinrich Wölfflin al igual que su marido, fue una pionera de los estudios publicados sobre el arte de las Vanguardias, en los que enfatizaba la trascendencia del

⁶⁷ GIEDION: Op. Cit., p. 91

⁶⁸ GIEDION: Op. Cit., p. 142

⁶⁹ GEORGIADIS: Op. Cit., p. 43

Cubismo. Fue seguramente también la principal promotora de la pequeña pero selecta colección de arte del siglo XX, propiedad de la pareja.

Jürgen Partenheimer precisa que la pinacoteca de los Giedion incluía un *Saint-Séverin* de Delaunay: un pequeño óleo sobre cobre, discreto pero iridiscente.⁷⁰ Se trataría del cuadro "*Saint-Séverin n°6*" de 1910, de 36 x 26 cm., la única versión de la serie pintada sobre un soporte metálico. (Fig. 5.4.12) También es sabido que Carola Giedion-Welcker adquirió en 1945 "*Nature morte portugaise*" de 1916,⁷¹ (Fig. 5.4.13) es decir poco antes de escribir un artículo sobre Delaunay publicado en 1946, y al que Giedion haría referencia en las reediciones de "*Space, Time and Architecture*" posteriores a esa fecha. Aunque los libros aquí citados son anteriores al artículo, queda claro que estando Welcker más comprometida con la pintura y la escultura, conocía de sobra la obra del pintor desde una fecha muy temprana y habría inculcado en su marido la admiración por Delaunay, con quien además tenían amigos en común como Fernand Léger.⁷²

Las pinturas de Delaunay y los textos de Giedion evidenciarán un gran de nivel de sintonía en cuanto a ideas, métodos y tal vez en diseños, pero sobre todo coincidirán en su voluntad establecer puentes entre la pintura cubista y la arquitectura moderna. Si bien en "Construir en Francia..." no había ninguna referencia directa a Delaunay ni a la pintura de Vanguardia, la elección de la imagen de portada, diseñada por László Moholy-Nagy, era muy indicativa. Se trataba de una fotografía en negativo de una estructura "no arquitectónica" (el puente-grúa del puerto de Marsella), vista en un contrapicado muy acentuado y ligeramente sesgado, y completada con textos rojos en mayúsculas. La

⁷⁰ PARTENHEIMER: *Carola Giedion Welcker at Doldertal – A personal encounter between literature and art*, p. 3-4.

⁷¹ SOTHEBY'S: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/impressionist-modern-art-day-sale-n09140/lot.186.html>

⁷² Los Giedion conocieron a los Léger en el C.I.A.M. de 1933. STARK, Trevor: The Metropolitan Museum of Art web, <http://www.metmuseum.org/research/leonard-lauder-research-center/programs-and-resources/index-of-cubist-art-collectors/giedion-welcker>

diagramación resultante era característica del diseño gráfico constructivista, (Fig. 5.4.14) movimiento que mantenía un estrecho vínculo con el Cubismo.

En cualquier caso la influencia de Delaunay quedaría corroborada en el siguiente libro de Giedion: "*Space, Time and Architecture*", publicado en 1941, tanto en el texto como en las ilustraciones, que incluirán la reproducción de una *Tour Eiffel* del pintor. En esta monumental obra, el autor planteó que las construcciones de hierro eran un eslabón fundamental entre la arquitectura barroca y la contemporánea, enfatizando nuevamente la continuidad de la tradición arquitectónica antes que la ruptura con el pasado. Desde un punto de vista conceptual seguían siendo notorias las coincidencias con Benjamin, en especial su rechazo a una historia lineal y continua, y la idea de analizar ejemplos puntuales de manera comparativa antes que el conjunto de las obras de una época o de un estilo. De hecho rechazaba el protagonismo dado hasta entonces a los estilos en la historia de la arquitectura.

El libro contenía muchas otras ideas destacables, sin embargo la que más interesa desde la perspectiva de esta tesis es el papel catalizador que el autor asignaba a la pintura de Vanguardia, y especialmente al Cubismo, en el camino hacia la arquitectura moderna. Giedion sostenía que la pintura había sido la primera de las artes en explorar la nueva manera de concebir el espacio a partir de la ruptura con la tradición euclidiana y con la introducción del concepto de espacio-tiempo, basándose en teorías científicas formuladas entre el siglo XIX y los primeros años del siglo XX.⁷³ Además se esforzaría en vincular conceptos esenciales para la arquitectura moderna como la interpenetración espacial, tan significativa en su discurso, con el sistema de planos superpuestos, propio del espacio cubista:

“Los planos del cubismo que avanzan y retroceden, interpenetrándose, cerniéndose, con frecuencia transparentes, sin nada que los fije en una posición realista, están en

⁷³ GIEDION: "*Space, Time and Architecture*", p. 435-436

contraste fundamental con las líneas de la perspectiva, que convergen en un sólo punto focal." ⁷⁴

Para reforzar sus hipótesis la metodología de Giedion incluía también una serie de comparaciones dialécticas entre construcciones de diferentes épocas, pero también entre pinturas y edificios. El monumento de Tatlin, por ejemplo, y de paso la Torre Eiffel, eran presentadas como herederas de Borromini, precursor según el historiador de la interpenetración entre espacio interior y exterior. (Fig. 5.4.15) Por otro lado la Bauhaus era mostrada junto a una obra de Picasso como ejemplo aplicado a la arquitectura de transparencia, simultaneidad y superposición de planos, características derivadas del nuevo concepto de espacio desarrollado por el Cubismo. (Fig. 5.4.16) Colin Rowe ha sido muy crítico con los paralelos sugeridos por Giedion y en especial con este último:

"Sigfried Giedion parece suponer, igualmente, que la presencia de una pared totalmente acristalada en la Bauhaus con sus <extensas zonas transparentes>, permite <la flotante relación de los planos y el tipo de 'superposición' que aparece en los cuadros contemporáneos>, y luego pasa a reforzar ese criterio con una cita de Alfred Barr sobre la característica <transparencia de los planos superpuestos> en el cubismo analítico." ⁷⁵

A juicio de Rowe, Giedion no había comprendido en su totalidad las implicaciones y posibilidades de la "transparencia fenomenal", una característica presente en la obra de Picasso pero no en la de Gropius, que correspondería a una transparencia literal. La complejidad de la transparencia fenomenal sí que se podía encontrar por el contrario en algunos proyectos de Le Corbusier de la misma época. Es importante precisar que las categorías de transparencia propuestas por Rowe no dejaban de ser subjetivas, por lo que sus valoraciones sobre este tema se deberían tomar con prudencia y en todo

⁷⁴ GIEDION: Op. Cit., p. 437

⁷⁵ ROWE: *Transparencia literal y fenomenal*, en "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos", p. 161

caso no cuestionaban la existencia de vínculos entre el Cubismo y la arquitectura moderna, sino los ejemplos específicos elegidos por el historiador.

En cualquier caso, de todas las confrontaciones gráficas planteadas por Giedion las más acertadas, y casualmente las más pertinentes de comentar, se encontraban en el subcapítulo dedicado a Gustave Eiffel. Nuevamente el historiador recurrió a sus propias fotografías de la torre, siempre mostrando fragmentos de la edificación desde perspectivas inéditas, y confrontándola en primera instancia con el viaducto de Garabit. El resultado de este ejercicio dialéctico era algo ambiguo, ya que las imágenes parecían querer recalcar las semejanzas formales entre ambas construcciones, mientras que las leyendas se referían más bien a sus diferencias estructurales. (Fig. 5.4.17)

En un segundo paralelo, Giedion presentaba dos imágenes más de la torre frente a la reproducción de una *Tour* de Delaunay de 1910-11. (Fig. 5.4.18) En este caso la comparación no sólo era consecuente con el contenido del texto, sino que correspondía acaso a uno de los pasajes más trascendentes del libro.

“... una revolución óptica destruyó el punto de vista estático del Renacimiento, y súbitamente, el contenido emocional oculto de la torre fue revelado... fue entonces que la gran torre encontró su revelación artística.”⁷⁶

En estas páginas Giedion, citando a Cendrars, reconocía que la pintura de Delaunay presentaba una visión contemporánea y excepcional, imposible de lograr con una fotografía. Si la Torre Eiffel constituía uno de los paradigmas de la interpenetración entre espacio interior y exterior, en las obras de Delaunay este atributo se exaltaba aún más ya que la representación deliberadamente quebraba y difuminaba los límites.

También se refería al papel del pintor en la aceptación final de la torre como un objeto con valor estético y a la revelación de un "significado oculto". En este

⁷⁶ GIEDION: "Space, Time and Architecture", p. 285

último punto Giedion le estaba atribuyendo a estos lienzos el rango de iluminación benjaminiana. Las pinturas consiguen que a partir de la interpretación que da el artista del edificio descubramos características esenciales del mismo, hasta entonces veladas. En consecuencia, a partir de Delaunay, la percepción colectiva de la torre cambiaría para siempre.

CAPÍTULO 5: IMÁGENES

5.1.- Cubismo y Arquitectura: hacia una simbiosis

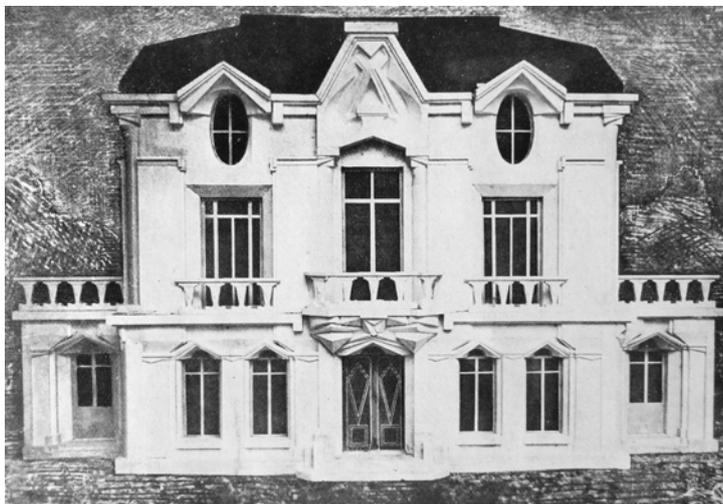


Fig. 5.1.1. Raymond Duchamp-Villon: "Maison cubiste", 1912.

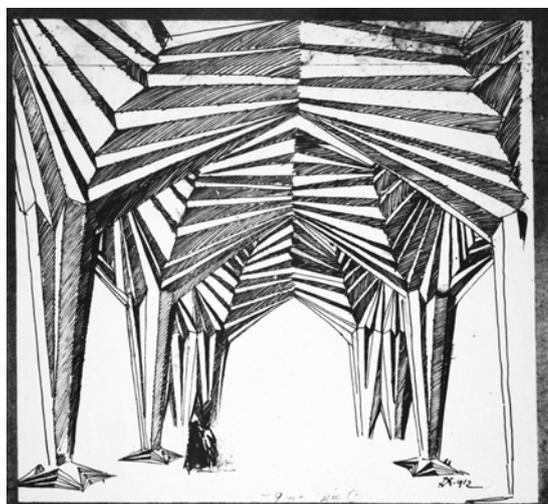


Fig. 5.1.3. Pavel Janák: Proyecto para interior monumental, 1912.



Fig. 5.1.2. Josef Chochol: Edificio en la calle Neklan, Praga, 1913.

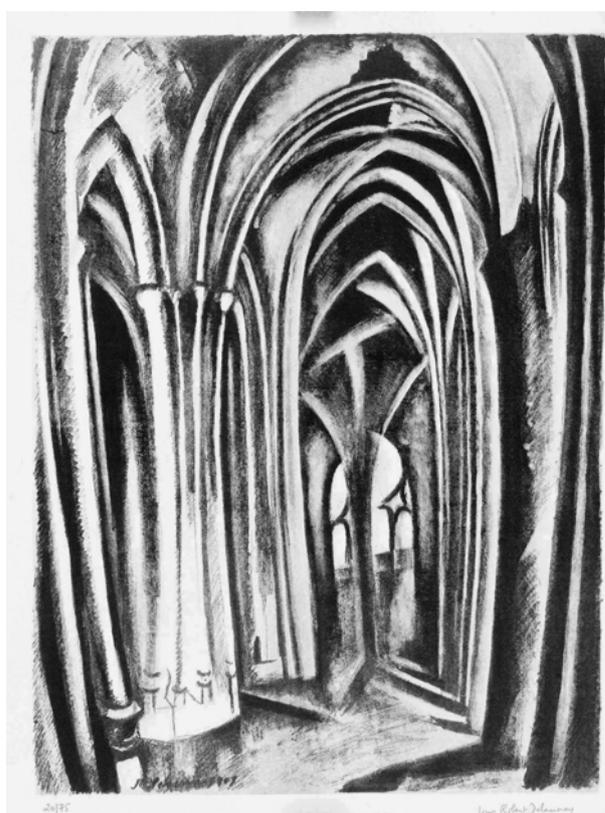


Fig. 5.1.4. Robert Delaunay: "Saint-Séverin", litografía de 1923-25, basada en óleos de 1909-1910.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 5.1.5. Kurt Schwitters: "Merzbau", vivienda del artista en Hannover, 1923-1937.



Fig. 5.1.6 Kurt Schwitters: "Merzbild 31", collage, 1920.



Fig. 5.1.7. Kurt Schwitters: "Merzbau", vivienda del artista en Hannover, 1923-1937.



Fig. 5.1.8. Robert Delaunay: "La Tour Eiffel", óleo, 1910-11, cabeza abajo. (Kunstmuseum, Basel)

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 5.1.9. Georges Braque: "Le viaduc à L'Estaque", óleo, 1908.



Fig. 5.1.10. Georges Braque: "Les toits de Céret", óleo, 1911.

5.2.- Retículas y arquitectura en la obra de Delaunay



Fig. 5.2.1. Claude Monet: "Houses of Parliament. Sunlight effect", óleo, 1903.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

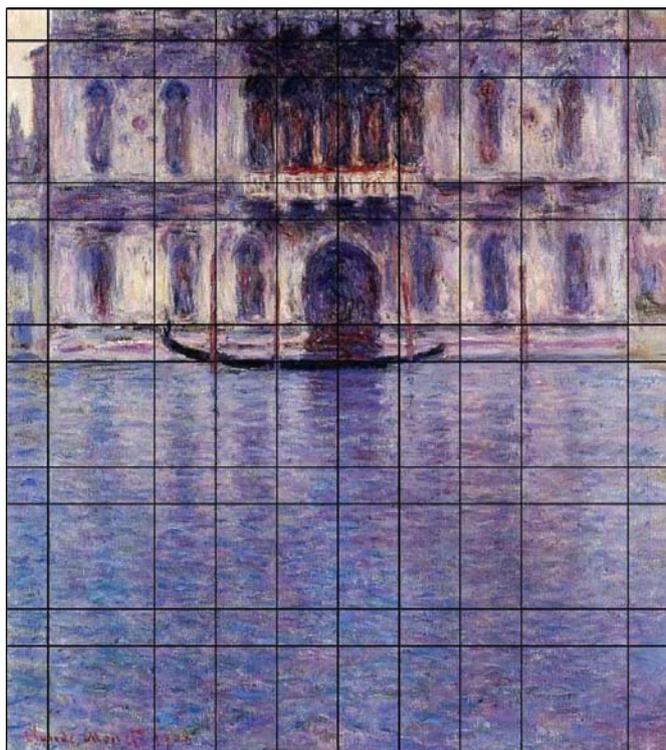


Fig. 5.2.2. Claude Monet: "Palazzo Contarini", óleo, 1908.



Fig. 5.2.3. Claude Monet: "La capeline rouge. Portrait de Madame Monet", óleo, 1868-78.

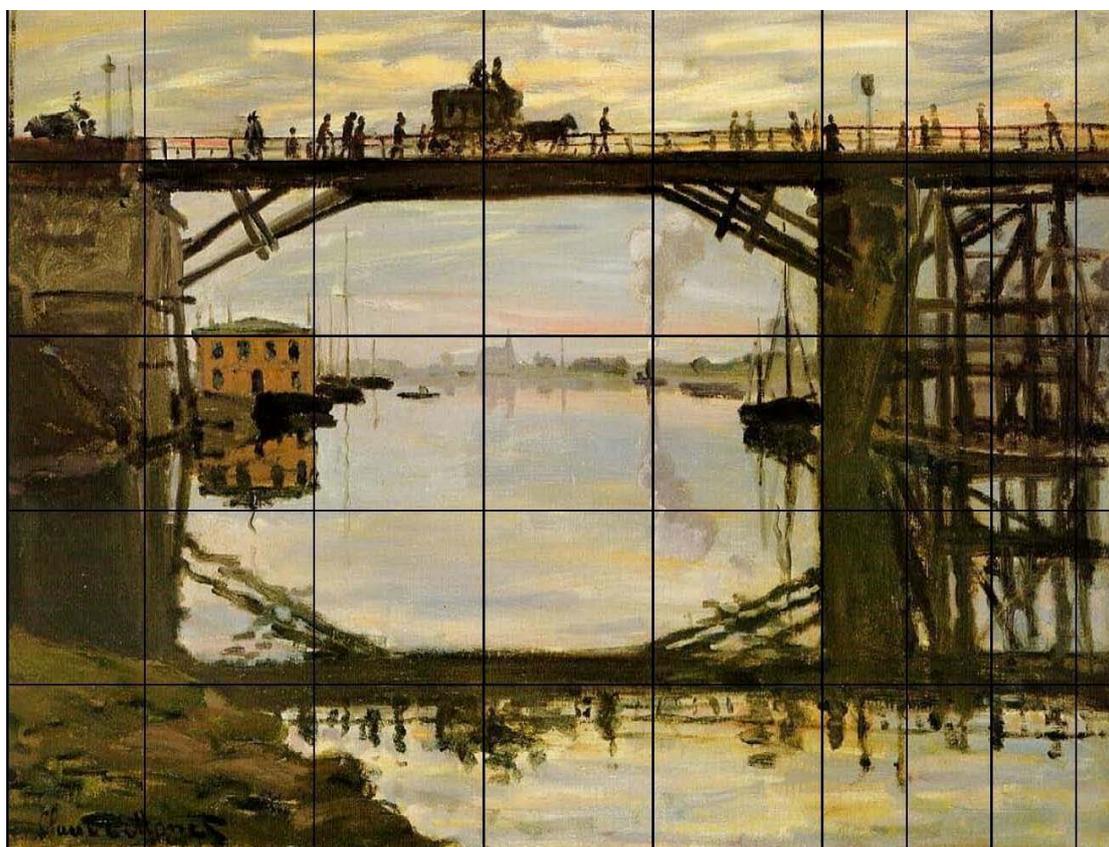


Fig. 5.2.4. Claude Monet: "Le pont de bois", óleo, 1872.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

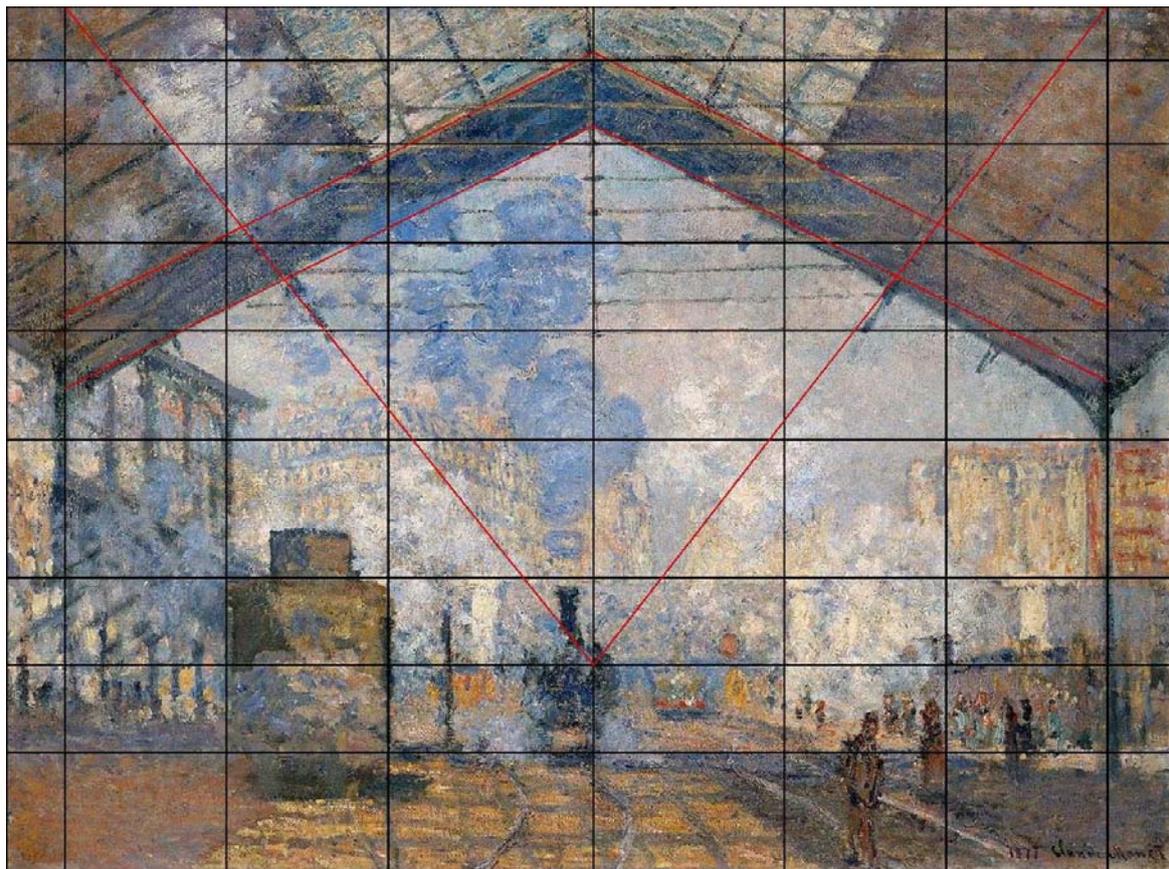


Fig. 5.2.5. Claude Monet: "La Gare Saint-Lazare. La ligne d'Auteuil", óleo, 1877.



Fig. 5.2.6. Claude Monet: boceto para "La Gare Saint-Lazare", grafito, 1877.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

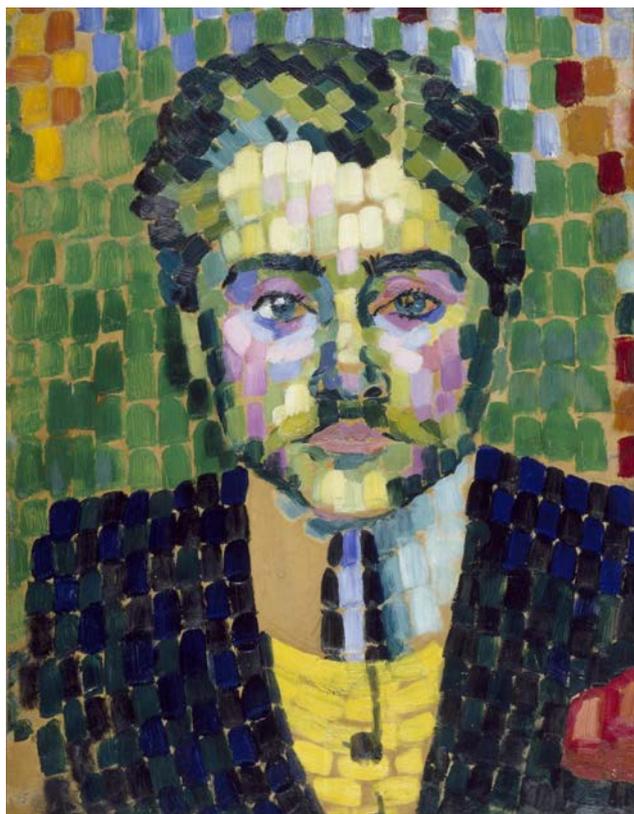


Fig. 5.2.7. Robert Delaunay: "Portrait de Jean Metzinger", óleo, 1906.

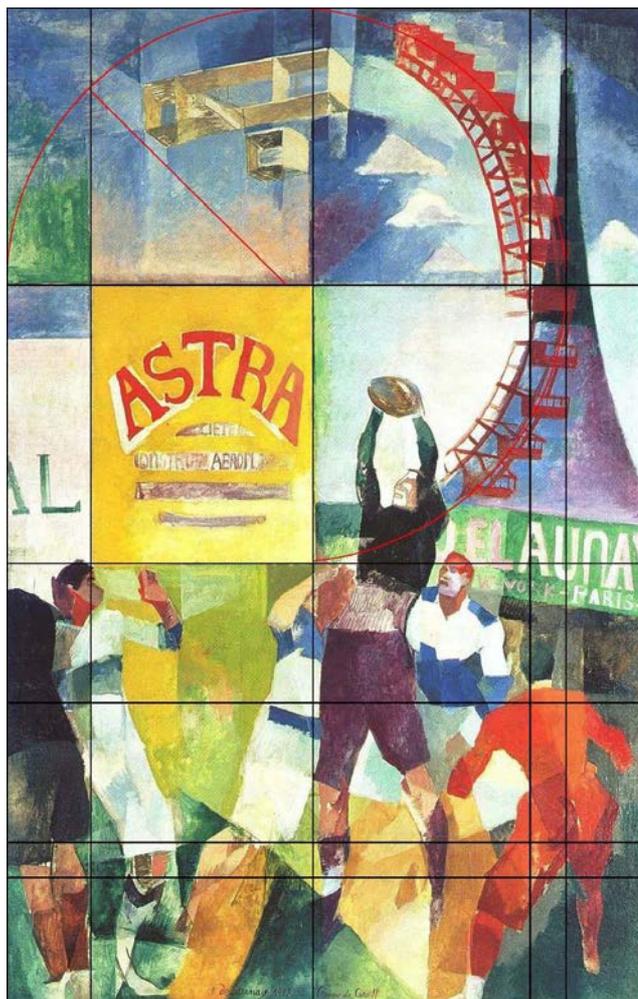


Fig. 5.2.9. Robert Delaunay: "L'équipe de Cardiff", óleo, 1913.

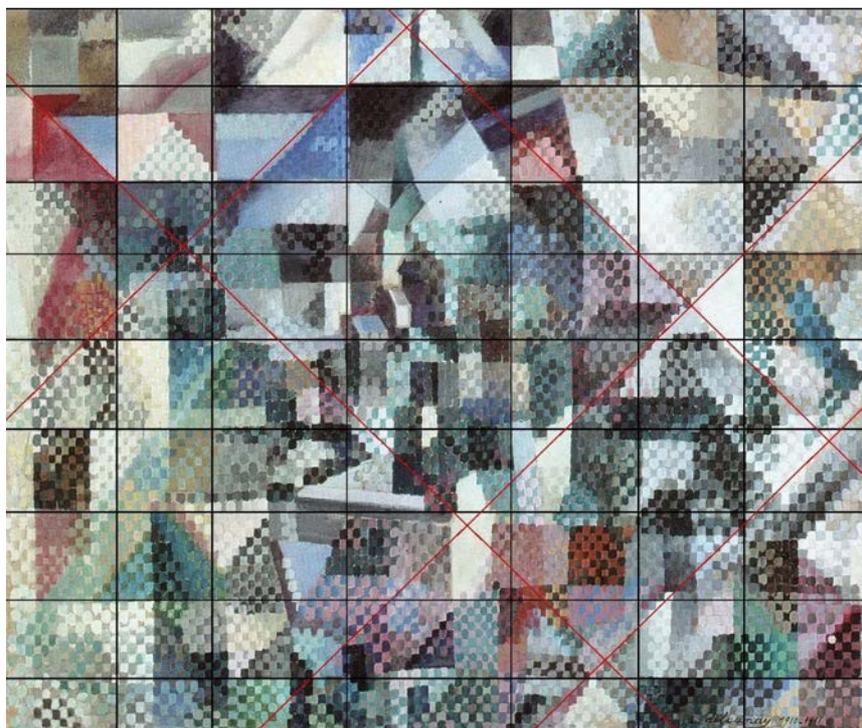


Fig. 5.2.8. Robert Delaunay: "Fenêtre sur la Ville N°3", óleo, 1911-12.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

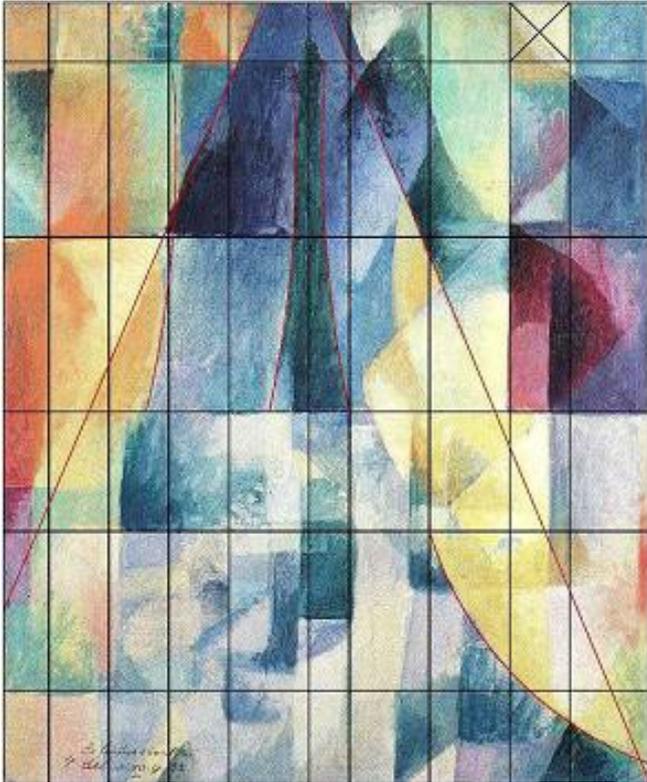


Fig. 5.2.9. Robert Delaunay: "La fenêtre simultanée. 2e motif, 1ère partie", óleo, 1912.

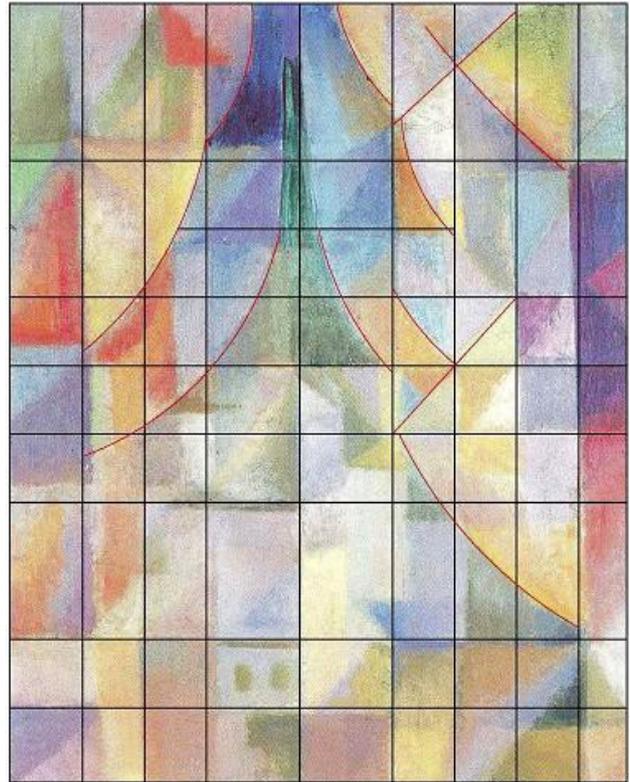


Fig. 5.2.10. Robert Delaunay: "Les Fenêtres", óleo, 1912. (Musée de Grenoble)

5.3.- Las torres de Delaunay y la Vanguardia rusa



Fig. 5.3.1. Georges Yakoulov: "Composición", óleo, 1913.



Fig. 5.3.2. Kazimir Malevich: "Señora en una estación de tranvía", óleo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

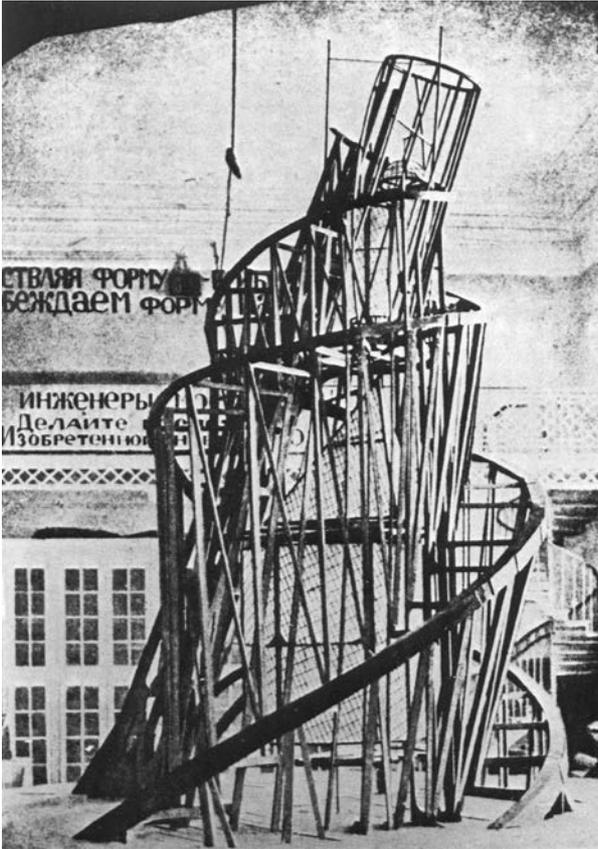


Fig. 5.3.3. Vladimir Tatlin: Monumento a la 3ª Internacional, maqueta, 1919-20.

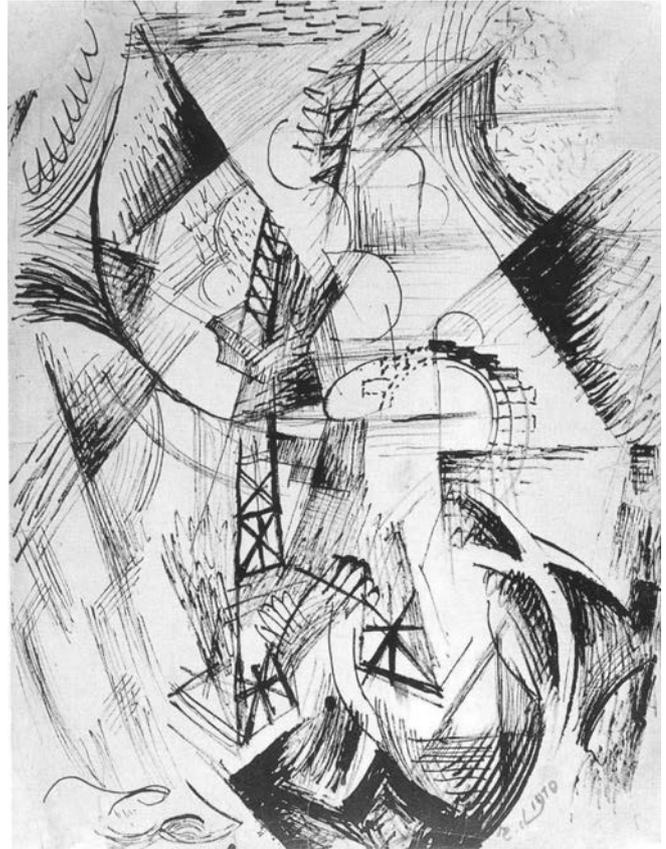


Fig. 5.3.4. Robert Delaunay: Estudio para "Tour Eiffel", tinta, 1910-12. (Centre Pompidou, Paris)



Fig. 5.3.5. Vladimir Tatlin: Escenografía para "Emperador Maximiliano y su hijo Adolf", 1911.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

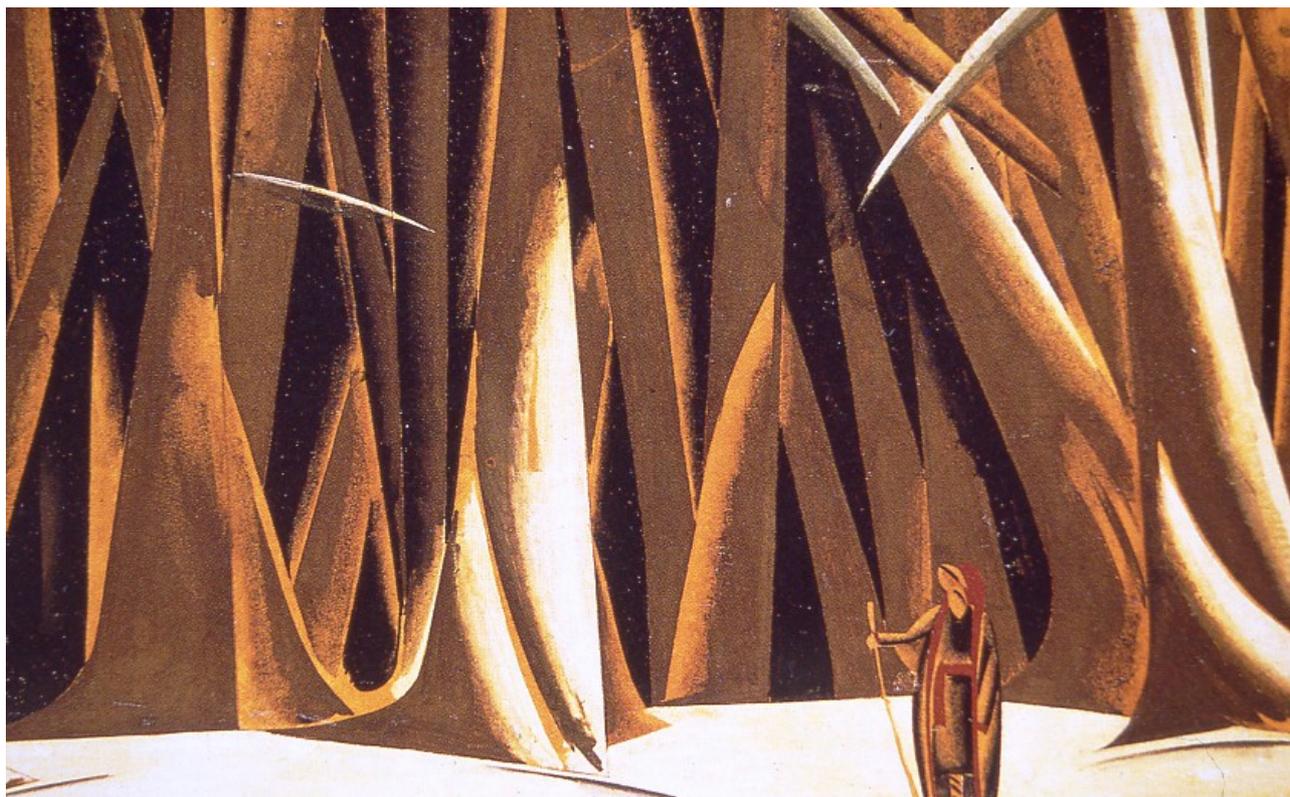


Fig. 5.3.6. Vladimir Tatlin: Escenografía para "Ivan Susanin", 1913.

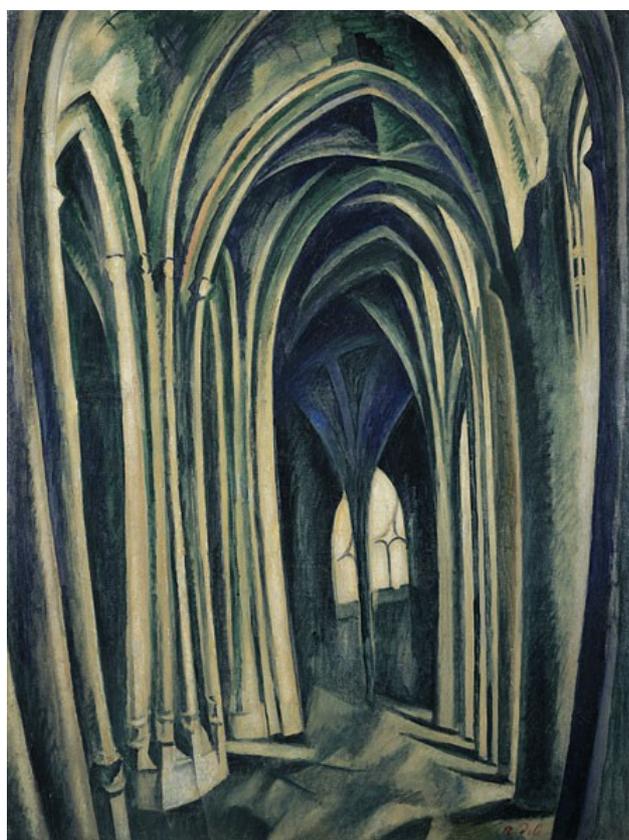


Fig. 5.3.7. Robert Delaunay: "Saint-Séverin n° 3", óleo, 1909.

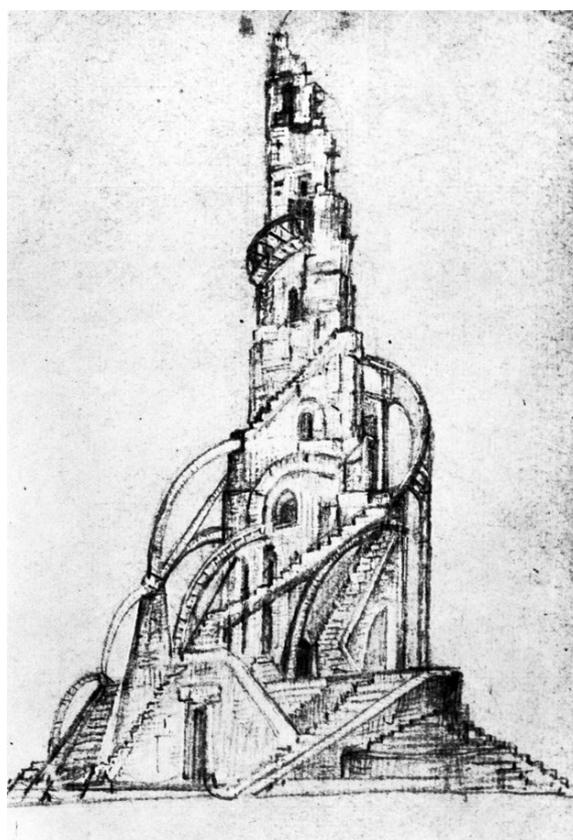


Fig. 5.3.8. Georges Yakoulov: Monumento a los 26 Comisarios de Bakú, 1923.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

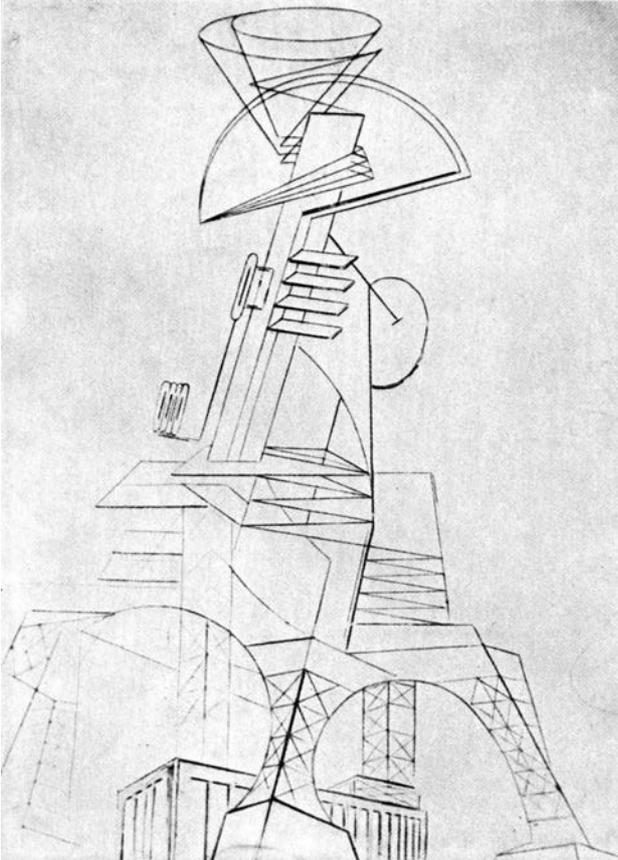


Fig. 5.3.9. Naum Gabo: Proyecto para Estación de Radio, 1919-20.



Fig. 5.3.10. Robert Delaunay: "La Tour Eiffel", lápiz y tinta, 1911.

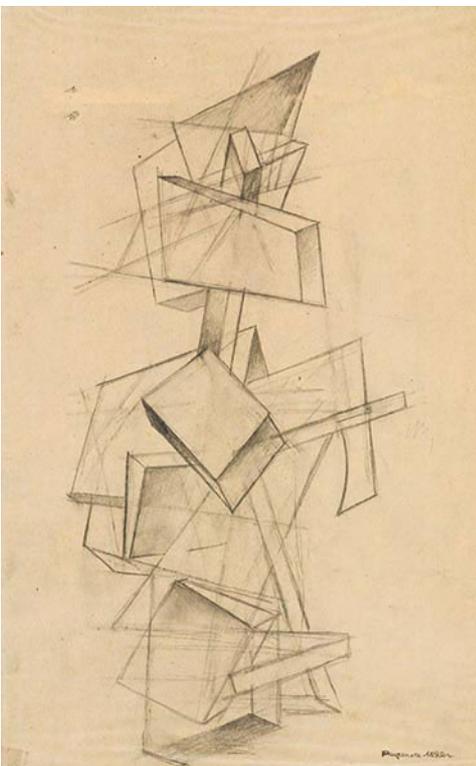


Fig. 5.3.11. Alexandr Rodchenko: "Composición arquitectónica con elementos sólidos", 1919.



Fig. 5.3.12. Alexandr Rodchenko: Quiosco de propaganda, 1919.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 5.3.14. Aleksandra Ekster et al.: Pabellón Izvestiya, Exposición Agrícola de Moscú, 1923.



Fig.5.3.13. Alexandr Rodchenko: "Danza. Composición sin objetos", óleo, 1913.



Fig. 5.3.15. Aleksandra Ekster: "Ciudad", óleo, 1913.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 5.3.16. Aleksandra Ekster: Escenografía para "Ballet Satánico", 1922.



Fig. 5.3.17. Aleksandra Ekster: Escenografía para "Pantomima Española", 1926.



Fig. 5.3.18. El Lissitzky: Proyecto de Tribuna para Lenin, 1920.



Fig. 5.3.19. Lissitzky escalando la Torre Eiffel, fotografía anónima, 1928.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

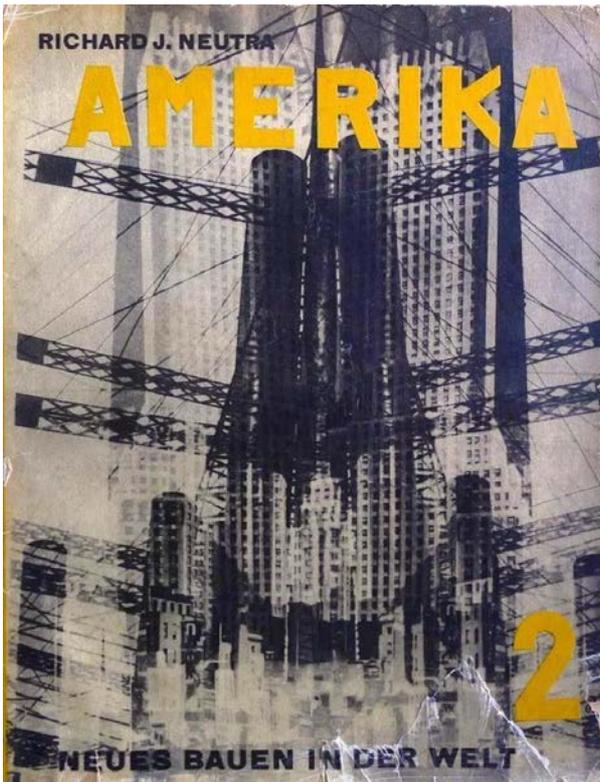


Fig. 5.3.20. El Lissitzky: "Amerika", fotomontaje para carátula de revista, 1930.



Fig. 5.3.21. El Lissitzky: "La torre Eiffel", fotografía, 1928.

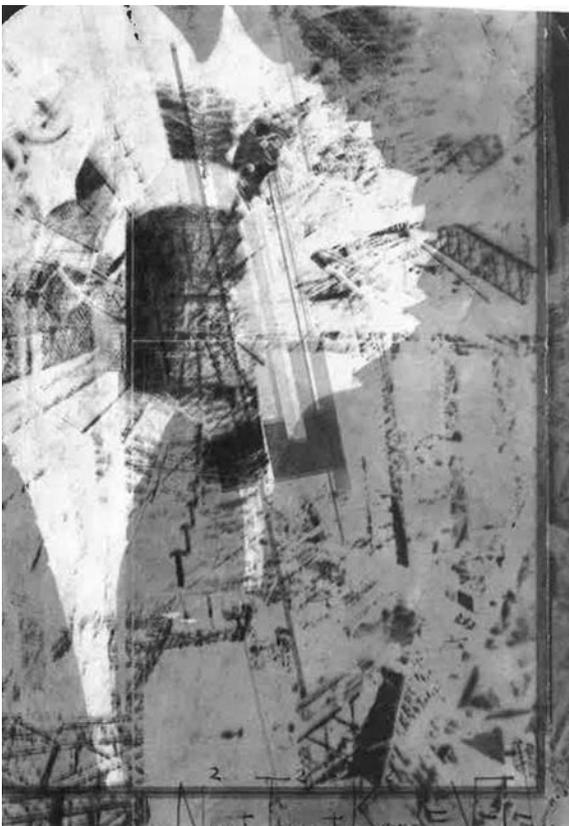


Fig. 5.3.22. El Lissitzky: "NATUR + TECHNIK + KUNST = $\sqrt{-1} = i$ ", fotomontaje, 1924.

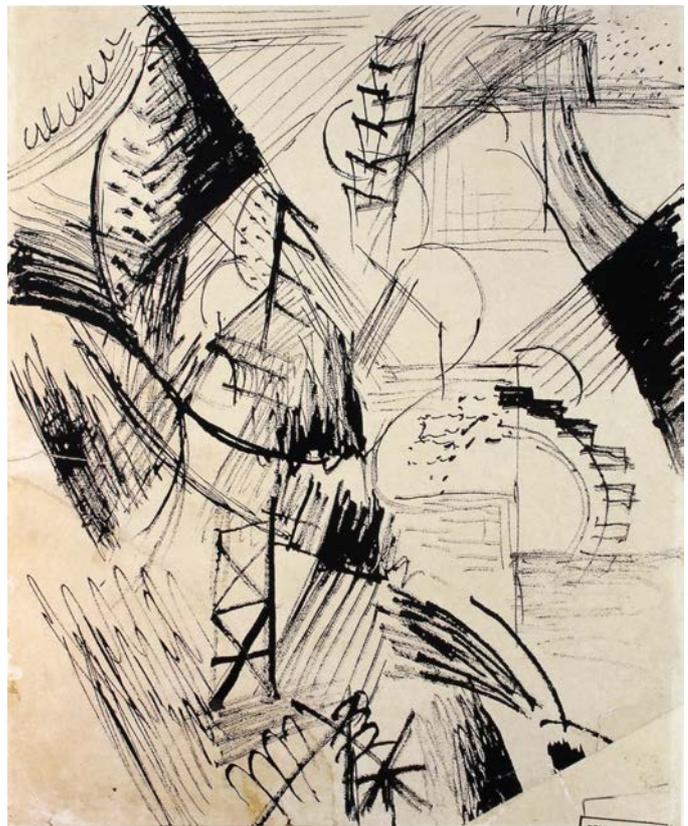


Fig. 5.3.23. Robert Delaunay: Estudio para "Tour Eiffel", tinta, 1910-12. (Colección Charles Delaunay)

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

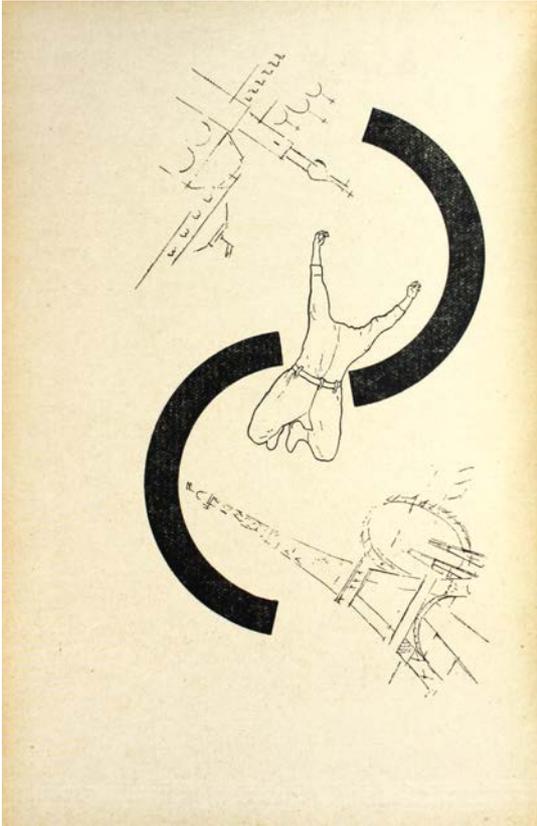


Fig. 5.3.24. El Lissitzky: Ilustración para "Seis relatos con finales fáciles", tinta, 1922.

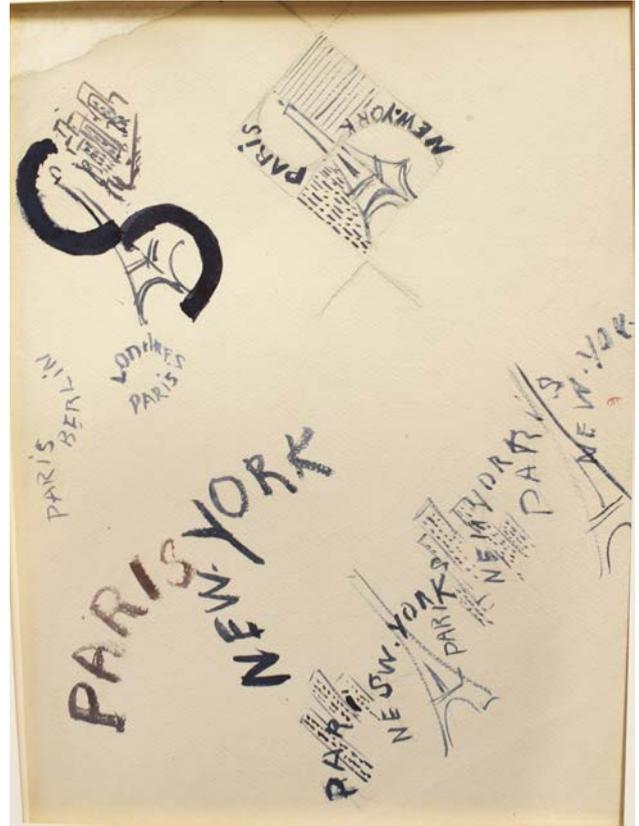


Fig. 5.3.25. Robert Delaunay: "Paris - New York", tinta, 1914. Documento DC-861 (1)- FOL, lámina 91, Fonds Delaunay.

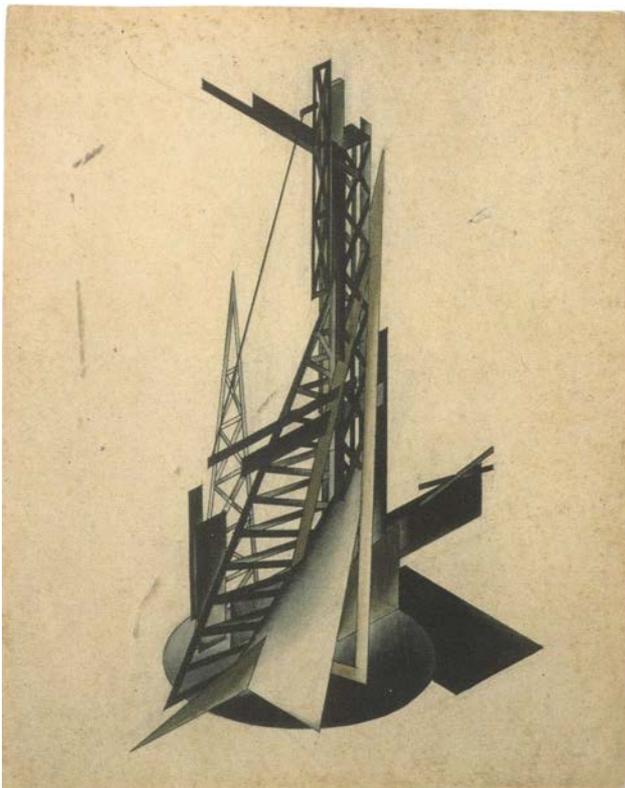


Fig. 5.3.26. Yakov Chernikhov: "Composición experimental", acuarela y tinta, 1920-28.



Fig. 5.3.27. Yakov Chernikhov: Estudio para el "Ciclo de paisajes arquitectónicos", gouache y tinta, 1930.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

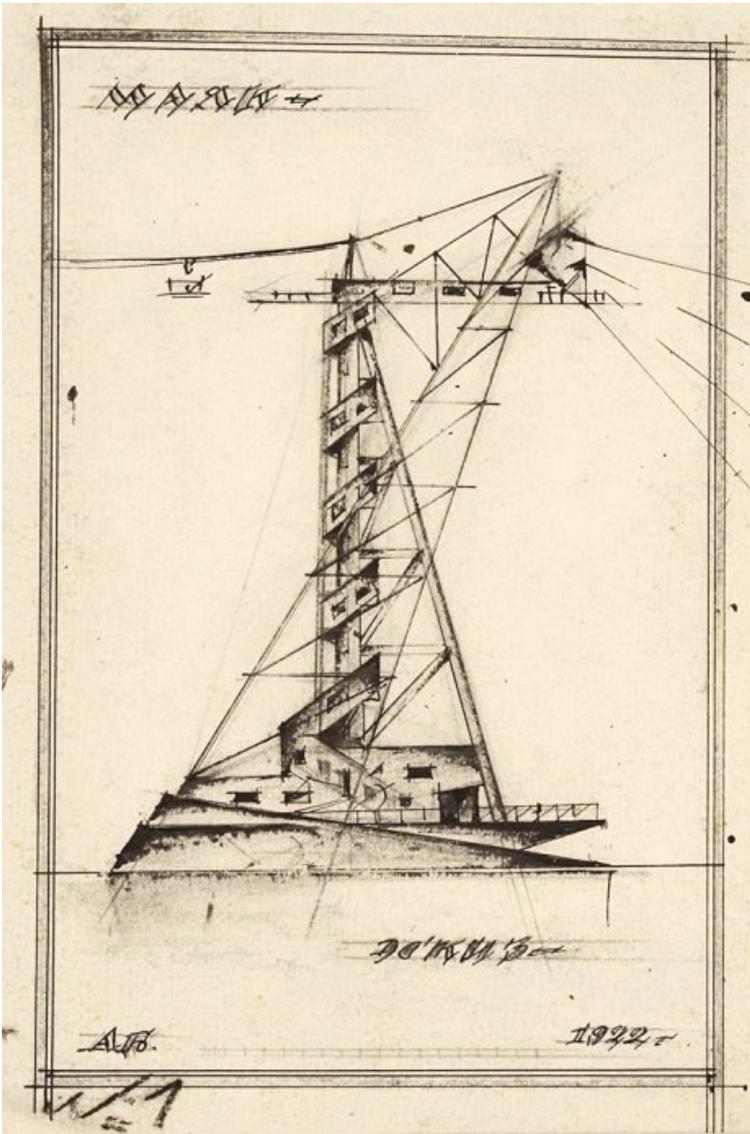


Fig. 5.3.28. Andrei Burov: Faro en un puerto, alzado lateral, 1922.

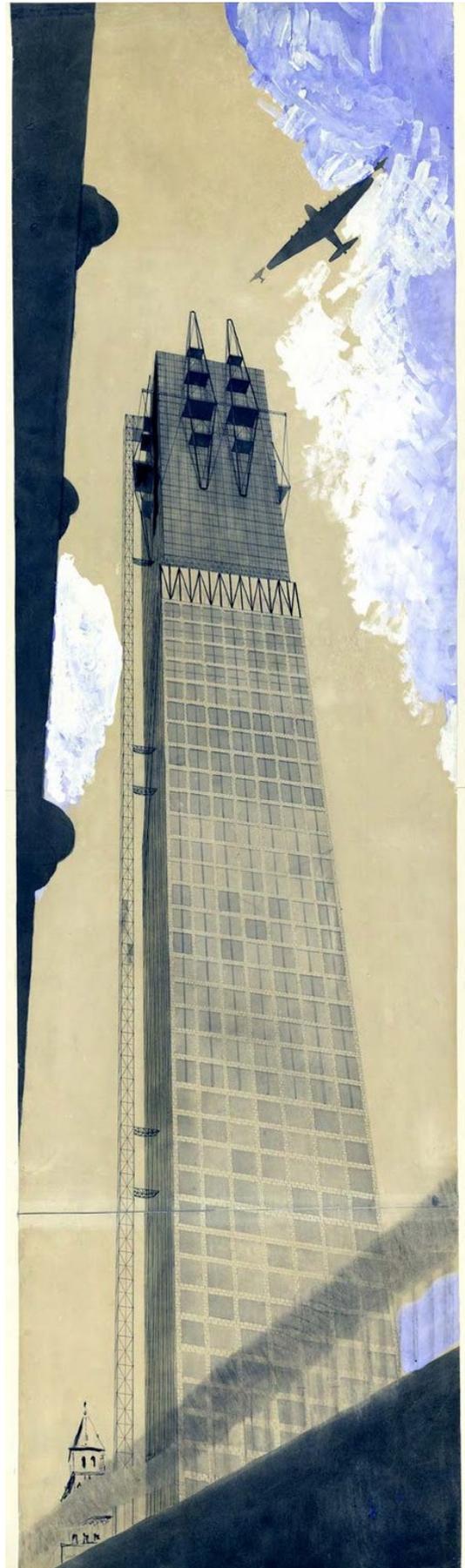


Fig. 5.3.29. Ivan Leonidov: Proyecto para el Comisariado de Industria Pesada, 1934.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

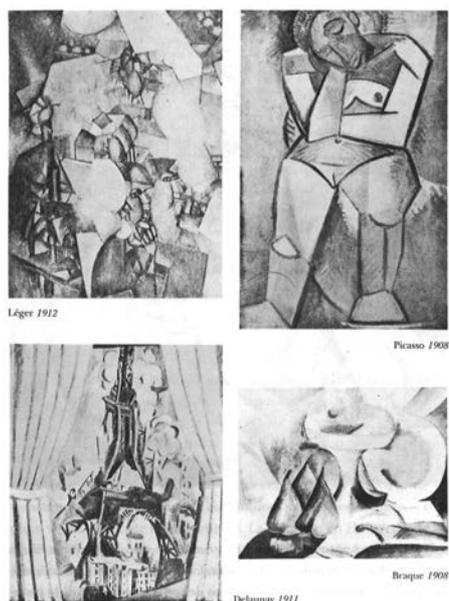
5.4.- Delaunay, Eiffel y el marco teórico de la arquitectura moderna



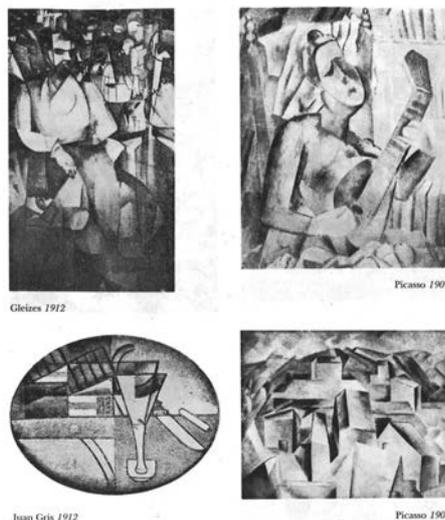
Fig. 5.4.1. Amédée Ozenfant y Le Corbusier en la Torre Eiffel, fotografía de 1923.



Fig. 5.4.3. Le Corbusier: el viaducto de Garabit en "Vers une architecture", 1923.



tórico pasa por una época de abundancia y fuerte salud, sólidamente anclada sobre el firme armazón construido por Picasso y Braque. La pintura se hace menos pura y más sensual.



Es sabido que el público no les siguió. Todavía en la actualidad el público se encuentra desfasado respecto a esa época: apenas tolera a los impresionistas. Aparte de una resonante notoriedad, esos grandes pintores no recibieron recompensa alguna por su admirable esfuerzo; el éxito que algunos deberían haber obtenido no les fue otorgado más que cuando ya se habían alejado mucho de sus nobles concepciones de 1912.

Fig. 5.4.2. Ozenfant y Le Corbusier: páginas de "Le Cubisme. Première Époque", 1924, mostrando una Tour.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico



Fig. 5.4.4. Le Corbusier: ilustraciones para una conferencia sobre el Plan Voisin, carboncillo, 1929.

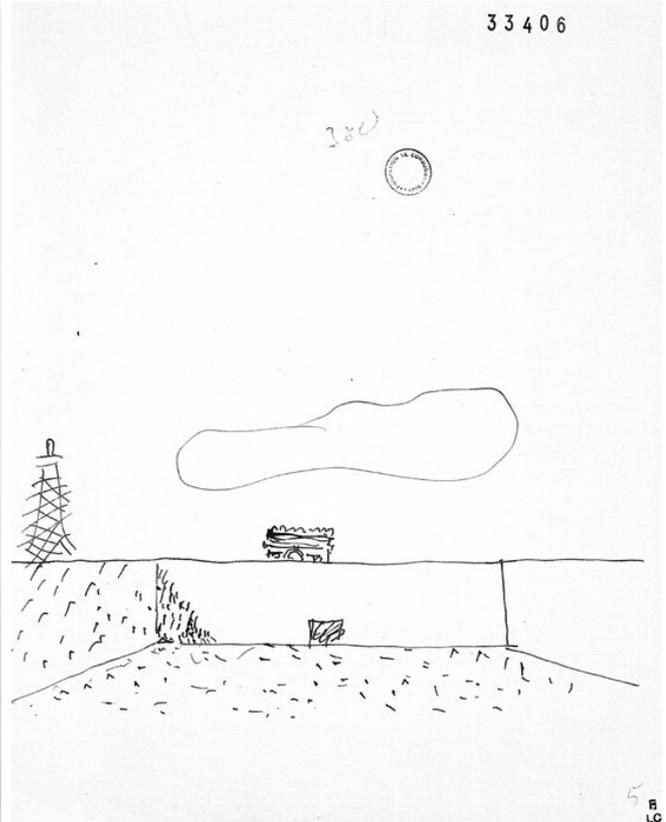


Fig. 5.4.5. Le Corbusier: croquis para la casa Beistegui, 1929-31.

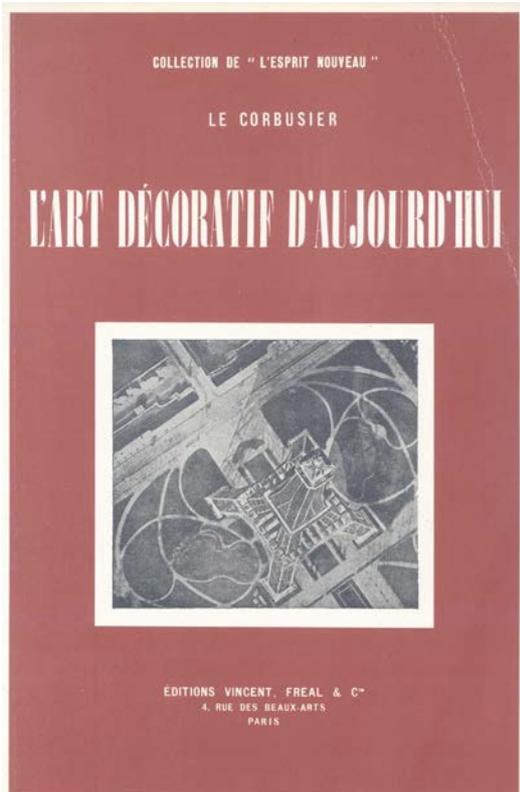


Fig. 5.4.6. Le Corbusier: Portada de la edición original de "L'Art Décoratif d'Aujourd'hui", 1925.

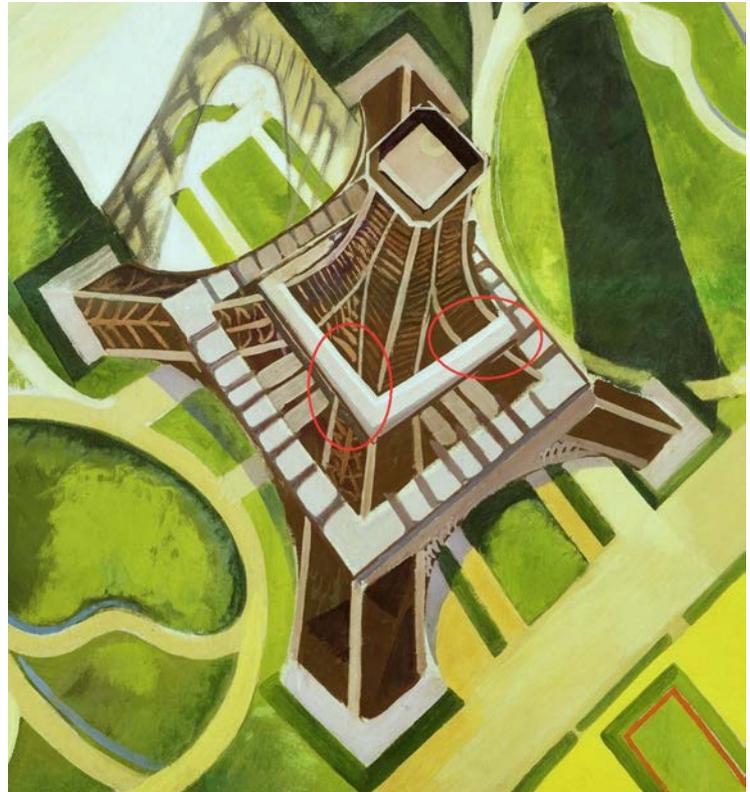


Fig. 5.4.7. Robert Delaunay: "Tour Eiffel et Jardin du Champ de Mars", óleo, 1922., Detalle.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

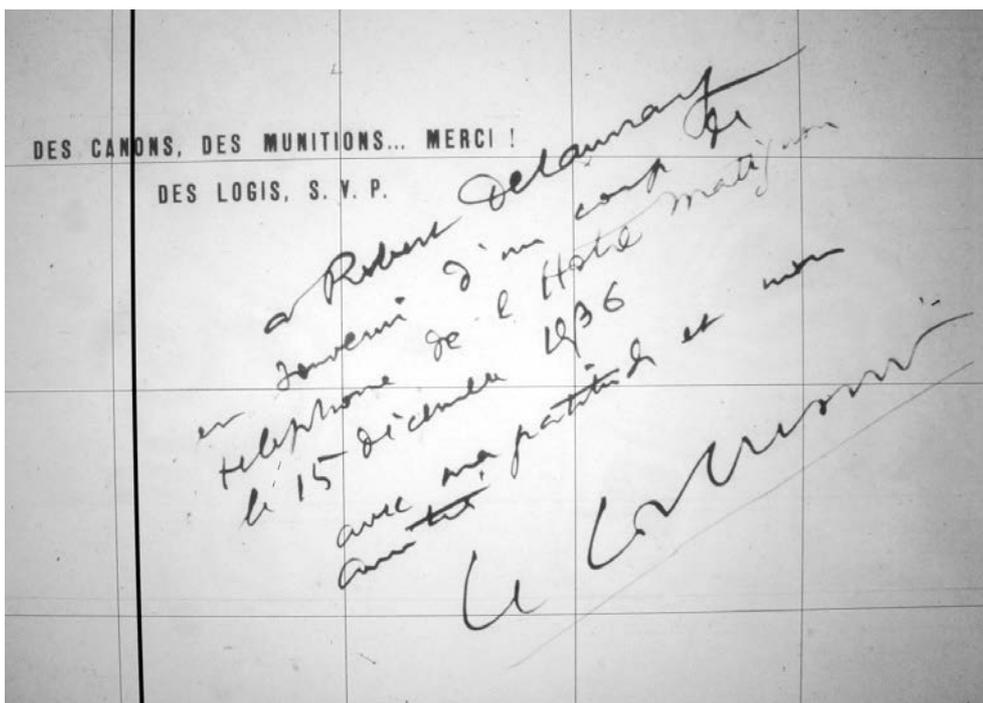


Fig. 5.4.8. Le Corbusier: nota dedicatoria a Robert Delaunay, 1936.

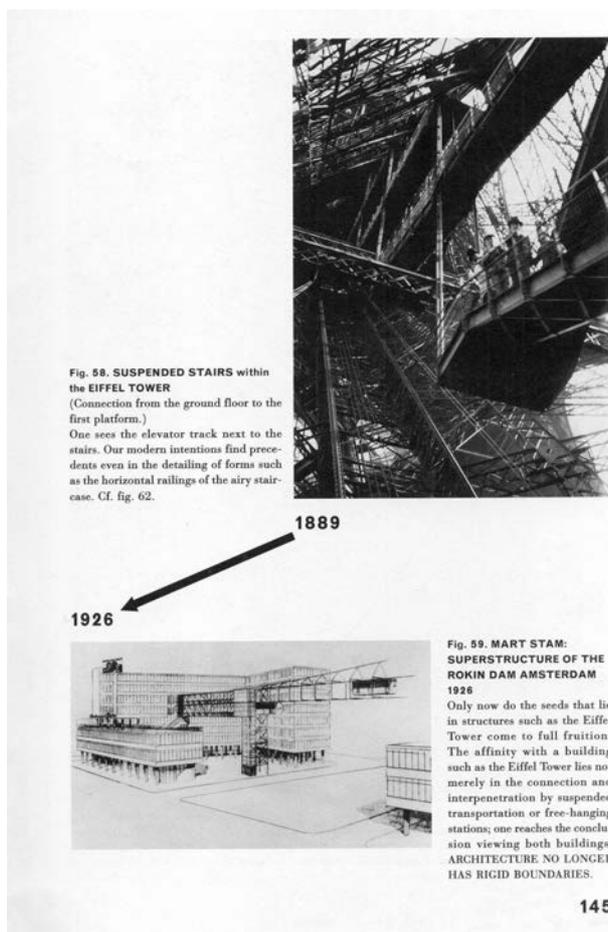


Fig. 5.4.9. Sigfried Giedion: página de "Construir en Francia. Construir en hierro. Construir en hormigón", 1928.



Fig. 5.4.10. Sigfried Giedion: página de "Construir en Francia. Construir en hierro. Construir en hormigón", 1928.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

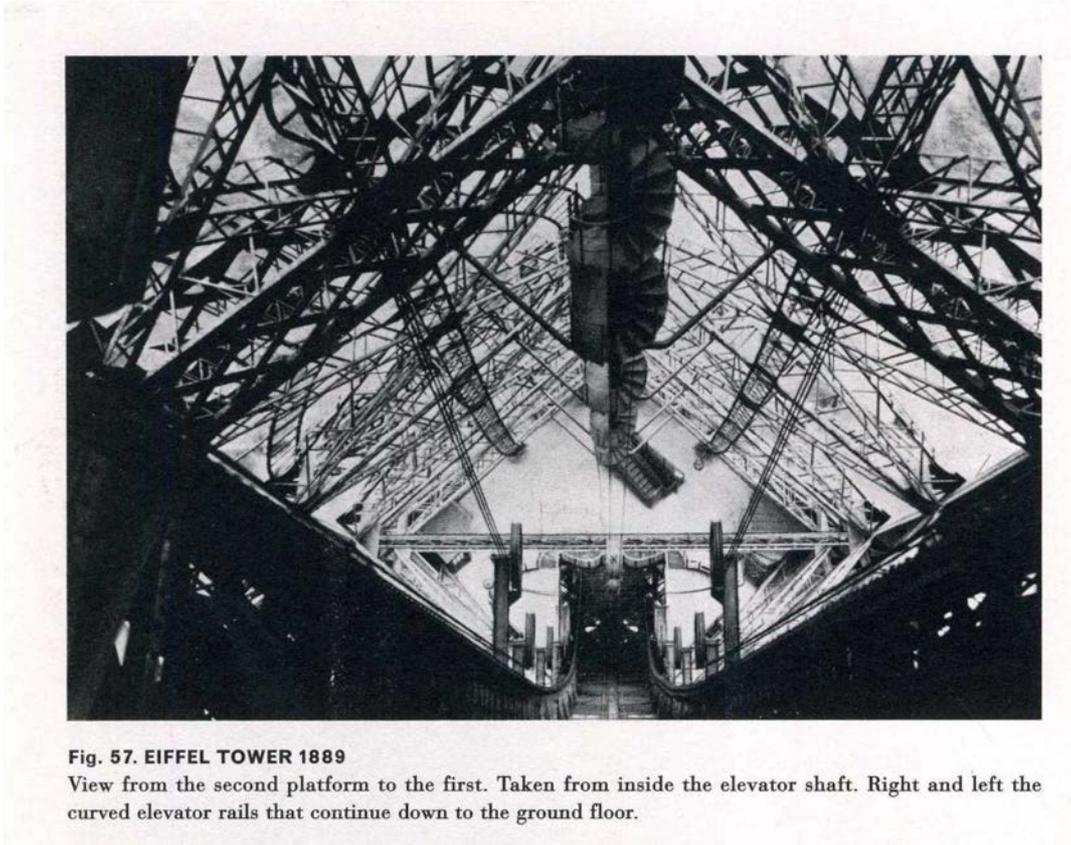
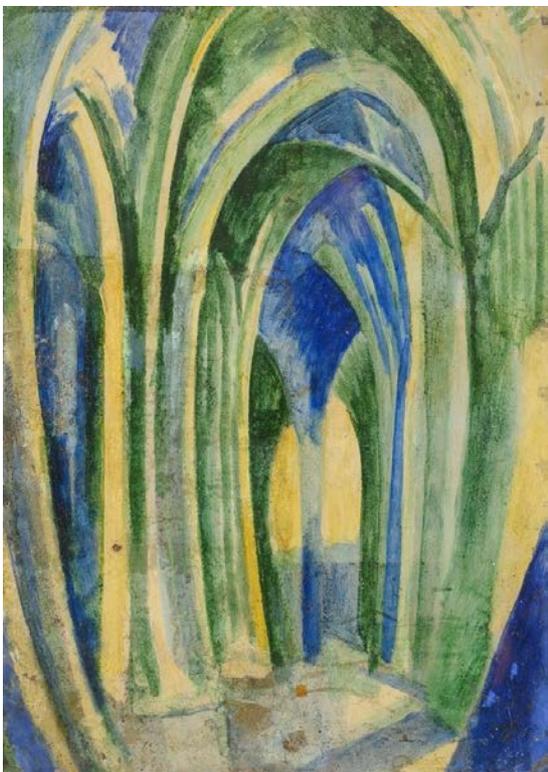


Fig. 5.4.11. Sigfried Giedion: imagen de "Construir en Francia. Construir en hierro. Construir en hormigón", 1928.



Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

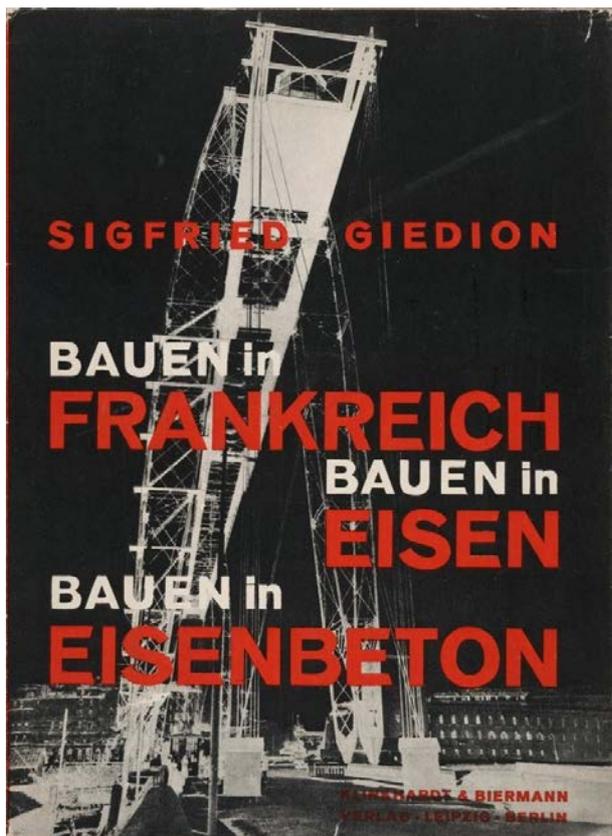


Fig. 5.4.14. László Moholy-Nagy: Portada para "Construir en Francia. Construir en hierro. Construir en hormigón", 1928.

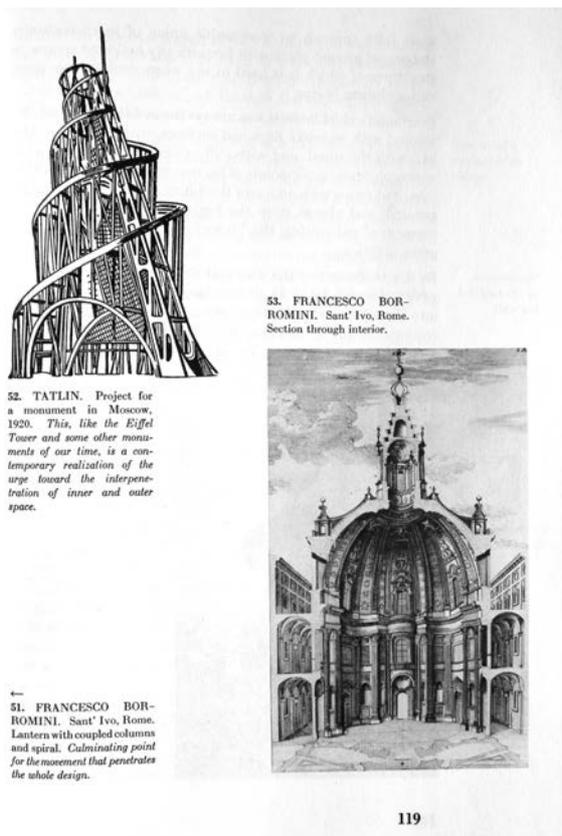


Fig. 5.4.15. Sigfried Giedion: página de "Space, Time and Architecture", 1941.



298. PICASSO. "L'Artisienne," 1911-12. Oil. "In the head may be seen the cubist device of simultaneously — showing two aspects of a single object at the same time, in this case the profile and the full face. The transparency of overlapping planes is also characteristic" (Catalogue of the Picasso Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 1939, p. 77).



299. WALTER GROPIUS. The Bauhaus, Dessau, 1926. Corner of the workshop wing. In this case it is the interior and the exterior of a building which are presented simultaneously. The extensive transparent areas, by dematerializing the corners, permit the hovering relations of planes and the kind of "overlapping" which appears in contemporary painting.

Fig. 5.4.16. Sigfried Giedion: páginas de "Space, Time and Architecture", 1941.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

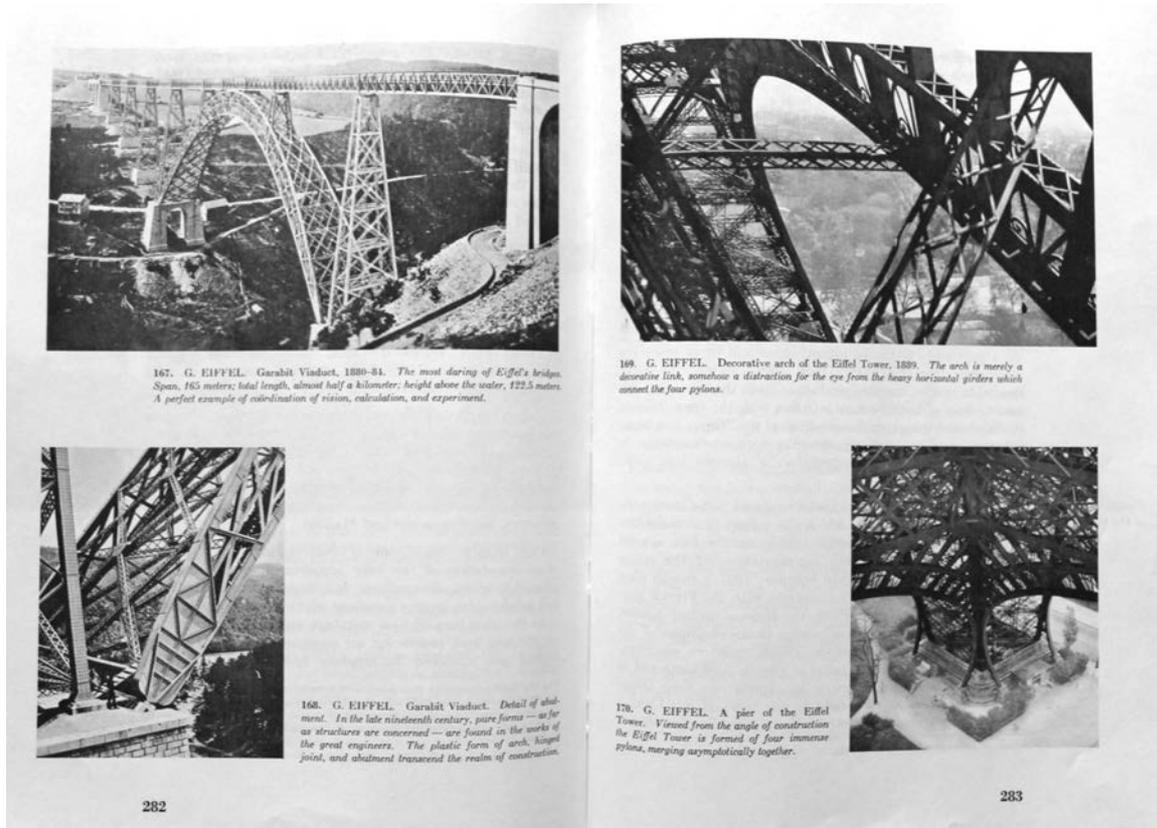


Fig. 5.4.17. Sigfried Giedion: páginas de "Space, Time and Architecture", 1941.

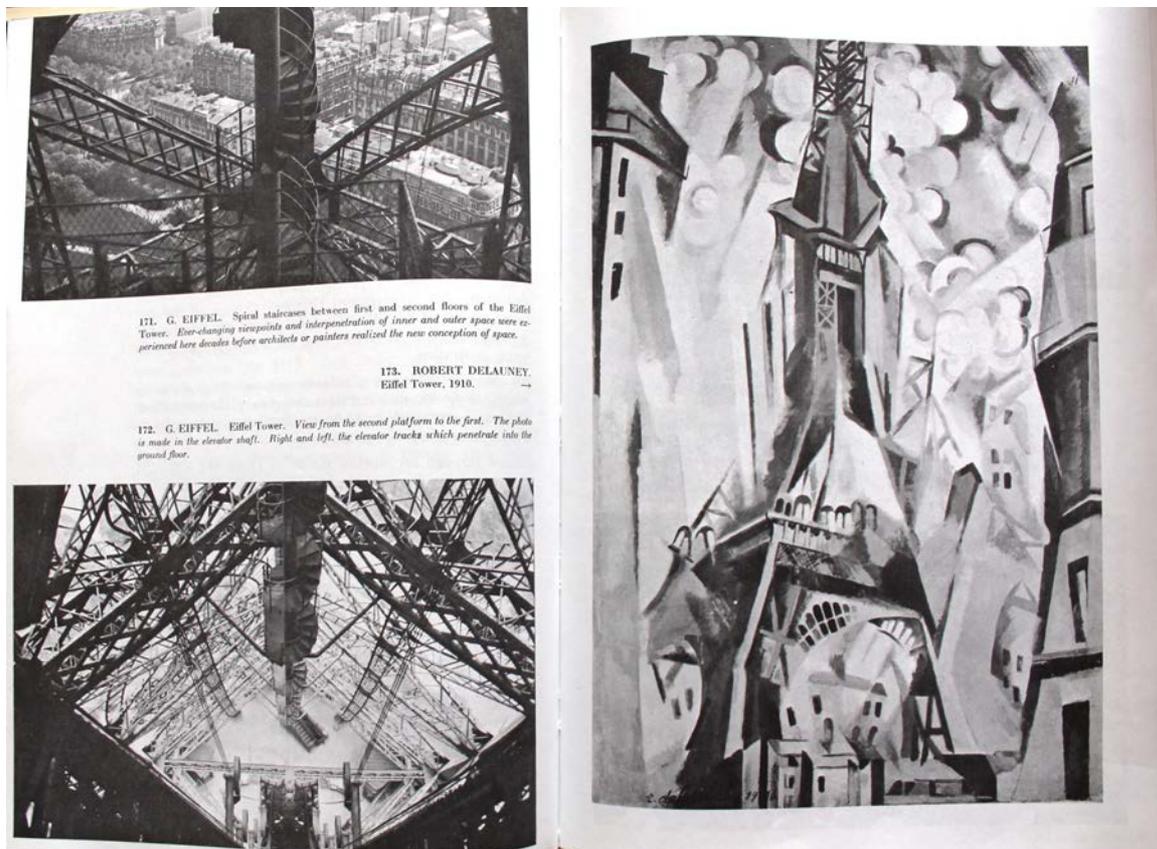


Fig. 5.4.18. Sigfried Giedion: páginas de "Space, Time and Architecture", 1941.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico

CONSIDERACIONES FINALES

Las representaciones de la Torre Eiffel realizadas por Delaunay se enmarcan dentro de un proceso de exploración y evolución de las artes que se inicia a mediados del siglo XIX y del que constituyen uno de los puntos culminantes. Partiendo de la obra de Monet y de la teoría de Baudelaire, e incorporando diversas influencias entre las que destaca el Cubismo, Delaunay se aproxima a las grandes construcciones de hierro de manera analítica e intuitiva a la vez, buscando plasmar las sensaciones plásticas y perceptuales que generan estas estructuras sin precedentes, de las que el monumento de Eiffel sería la máxima expresión.

Insistimos en destacar el papel de Monet, quien aparentemente sin proponérselo, actúa como piedra de toque en el proceso de renovación de la mirada sobre los edificios y se sitúa deliberadamente en el gran umbral físico que representa la estación de tren, y a la vez en un umbral metafórico: el punto de quiebre, que marca el comienzo del proceso de fragmentación y transformación que seguirán paralelamente la pintura y la arquitectura hasta la eclosión de las Vanguardias. Monet es un precursor de Delaunay en muchos aspectos, por ejemplo en el traslado a los lienzos de estructuras reticulares tomadas de las edificaciones representadas. Esta fórmula llegaría a su apogeo en la composición de las *Fenêtres* de 1912, regida por la superposición de una retícula ortogonal y otra oblicua, basadas en una interpretación del sistema de modulación arquitectónica de la Torre Eiffel.

Por las características tectónicas del monumento, las pinturas de Robert Delaunay constituyen la interpretación más fértil y exhaustiva de cuantas se habían hecho hasta entonces de la Torre Eiffel y la que está más en sintonía con los principios constructivos y formales que representan su esencia. No sólo muestran la torre de una manera radicalmente nueva, sino que la representan

de una manera estrictamente vinculada con la propia naturaleza arquitectónica del edificio, dando una visión más contemporánea e integral que cualquier fotografía. El pintor consigue así aprehender la Torre, apropiársela y transfigurarla. Pero estos lienzos son también miradas clarividentes sobre la ciudad moderna, ya que la fragmentación de la torre se extiende al conjunto de los demás edificios y se revela como un rasgo implícito de la metrópolis.

En 1964 Roland Barthes atribuyó a la torre la cualidad de dinamizar la mirada y modificar la percepción de su entorno,⁷⁷ convirtiendo Paris en un “objeto a construir” a partir de datos aislados.⁷⁸ Pero es Delaunay quien cincuenta años antes había potenciado este rol dinamizador. Sirviéndose de la sintaxis cubista, su mirada había dejado de ser contemplativa y de observación pura para interactuar de manera fluida con la arquitectura y la ciudad. Barthes también explicaba como la torre amalgamaba la apariencia simple de una línea recta y su realidad contraria: un entramado de materiales quebrados.⁷⁹ El contraste entre estas dos visiones nos remite a las múltiples versiones que haría Delaunay de la torre, desde los complicados ensamblajes cubistas hasta la simplificación máxima del “*Hommage à Blériot*”, que funcionarían de manera complementaria, y que nuevamente responderían a las características del propio monumento, simultáneamente complejo y sintético.

Las *Tours* de Delaunay juegan además un papel decisivo, modificando la percepción que tenían de las grandes estructuras de hierro del siglo XIX los arquitectos de su época como Le Corbusier. Su influencia por tanto no se limita al ámbito de la pintura, sino que repercute en la escultura, la escenografía, y sobre todo en la arquitectura, tanto a nivel de diseño, como en el caso de la Vanguardia rusa, como a nivel teórico. Las *Tours* son especialmente determinantes en la formulación de las principales hipótesis historiográficas de Sigfried Giedion: el rol que atribuye a las construcciones metálicas como

⁷⁷ BARTHES: “La Tour Eiffel”, p. 27-28

⁷⁸ BARTHES: Op. Cit., p. 43

⁷⁹ BARTHES: Op. Cit., p. 50

precursoras de la arquitectura moderna y la función crucial que asigna a la pintura de Vanguardia en el proceso de transposición del nuevo concepto de espacio-tiempo a la arquitectura.

Cuando Giedion habló de las *Tours* como “revelaciones artísticas” del edificio estaba insinuando además una conexión con las ideas de Walter Benjamin. Aunque en el “Proyecto de los pasajes” el filósofo mostró un interés especial por las construcciones de hierro del siglo XIX,⁸⁰ las *Tours* de Delaunay no parecen haber influenciado directamente sus postulados. Es curioso sin embargo comprobar que existen semejanzas entre los métodos de ambos. La “técnica de montaje” aplicada por Benjamin, afín al lenguaje cinematográfico y de evidente ascendencia marxista, que consistía en presentar textos o imágenes yuxtapuestos con un sentido dialéctico, muchas veces sin emitir opiniones ni juicios explícitos sobre ellos, guarda paralelismos con el lenguaje pictórico cubista y con la técnica del *collage*, pero también concretamente con los métodos “destrutivo” primero y “simultaneísta” luego, aplicados por Delaunay a su retratos de la Torre Eiffel.

Sin embargo Giedion aludía concretamente a la hipótesis de Benjamin según la cual determinados documentos referidos a un momento histórico o a una obra de arte podían llegar a ejercer un papel catalizador, ser “iluminaciones” a partir de las cuales el evento o la obra ya no se vería nunca más de la misma manera, puesto que esa interpretación captaba la totalidad del objeto, contenía las representaciones anteriores, y revelaba aspectos hasta entonces implícitos u ocultos.⁸¹ El conjunto de pinturas en las que Delaunay plasma la obra de Eiffel cumplirán efectivamente ese papel de “iluminación”, ya que harán “resplandecer” la torre, renovando y transformando para siempre la manera como la vemos.

⁸⁰ BENJAMIN: “Proyecto de los pasajes”, libro inconcluso escrito entre 1927 y 1940 y publicado recién en 1982. Algunas ediciones lo titulan “Paris, capital del siglo XIX”, nombre que en realidad corresponde a un artículo que resumía el contenido del libro y que se suele presentar a manera de prólogo.

⁸¹ BENJAMIN: *Tesis de filosofía de la historia*, p. 5 y “Libro de los Pasajes”, p. 476-477

BIBLIOGRAFÍA

La Torre Eiffel y las construcciones de hierro del siglo XIX

- ANAYA DIAZ, Jesús. *La figuración arquitectónica de las ideas de ingeniería*. En "Arquitectura e Ingeniería". Editorial Fundación COAM, Madrid, 2007
- BARTHES, Roland. "La Tour Eiffel". Delpire éditeur, Paris, 1964.
- BENEVOLO, Leonardo. "Historia de la Arquitectura Moderna". Roma, 1960, 1994. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994
- BESSET, Maurice. "Gustave Eiffel". Hatier, Paris, 1957.
- BILLINGTON, David P. "The Tower and the Bridge", Princeton University Press, Princeton, 1983.
- BOLLOCH, Joëlle. "La Tour Eiffel". 5 Continents / Musée d'Orsay, Paris, 2005.
- BONET, Llorenç. "Gustave Alexandre Eiffel". Loft Publications, Barcelona, 2002.
- BOWIE, Karen. "Les Grandes gares parisiennes au XIXe siècle". Paris, 1987.
- BRAIBANT, Charles. "Histoire de la Tour Eiffel". Plon, Paris, 1964.
- CARMONA, Michel. "Eiffel". Fayard, Paris, 2002.
- CHABAT, Pierre. "Bâtiments de chemins de fer: embarcadères, plans de gares, stations, abris, maisons de garde, remises de locomotives, halles à marchandises, remises de voitures, ateliers, réservoirs, etc. accompagné d'un texte explicatif". A. Morel et Cie., Paris, 1862, 1866.
- CHOISY, Auguste. "Histoire de l'Architecture". Paris, 1899. Inter-Livres, Poitiers, 1991.
- CORDAT, Charles. "La tour Eiffel". Éditions de Minuit, Paris, 1955.
- CROSNIER LACONTE, Marie-Laure. "La Naissance des gares". Hachette / Réunion des musées nationaux, Paris, 1990
- CVACH, Milos; CURTIL, Sophie. "La Tour Eiffel: Robert Delaunay" Atelier des Enfants et Musée National d'Art Moderne, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1987
- DETHIER, Jean ed. "Le Temps des Gares". Centre de Créations Industrielle, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1978.
- ____ "Gares d'Europe". Denoël, Boulogne, 1988

- DESWARTE, Sylvie; LEMOINE, Bertrand. "L'architecture et les ingénieurs. Deux siècles de construction". Centre Georges Pompidou / Editions du Moniteur, Paris, 1980
- DUCHAMP-VILLON, Raymond. *L'Architecture et le Fer: La Tour Eiffel. Poème & Drame, Atlas internationale des arts modernes*. 2e série, vol VII. Enero-marzo 1914. L'Échoppe, Paris, 1994.
- EIFFEL, Gustave. "Les grandes constructions métalliques". Imprimerie Chaix, Paris, 1888
- ___ "La tour de trois cents mètres", Société des Imprimeries Le Mercier, Paris, 1900.
- ___ "Travaux scientifiques exécutés à la Tour de Trois Cents Mètres". Maretheux, Paris, 1900.
- ___ "La Tour Eiffel en 1900", Masson et Cie Editeurs, Librairie de l'Académie de Médecine, Paris, 1902.
- EMERY, Marc. "Un siècle d'architecture moderne en France, 1850-1950" Paris, 1971
- FRAMPTON, Kenneth. "Modern Architecture. A Critical History". Thames and Hudson, London, 1980. Third Edition, 1992.
- ___ "Modern Architecture. 1851-1919" GA Document, Special Issue 2, Tokyo, 1983.
- ___ "Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture". MIT Press, Cambridge, Ma, 1995.
- GEORGIADIS, Sokratis. *Introduction*, en "Building in France, building in iron, building in ferroconcrete" de Siegfried GIEDION. The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, Ca, 1995.
- ___ "Siegfried Giedion: an Intellectual biography". Edinburgh University Press, Edinburgh, 1993.
- GIEDION, Sigfried. "Building in France, building in iron, building in ferroconcrete." Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928. The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, Ca, 1995.
- ___ "Space, Time and Architecture". Harvard University Press, Cambridge Ma., 1941. Fifth edition, 1967. Thirteenth printing, 1997.
- ___ "Espacio, Tiempo y Arquitectura". Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1958. Segunda edición.
- GRANET, Amélie. "Catalogue sommaire illustré du fonds Eiffel". Réunion des musées nationaux, Paris, 1989.
- GUADET, Julien. "Eléments et Théories de l'Architecture". Paris, 1902.
- HARRISS, Joseph. "The Tallest Tower. Eiffel and the Belle Epoque". Houghton Mifflin Company, Boston, 1975
- HERVÉ, Lucien; BERGANDOLL, Barry. "The Eiffel Tower". Princeton Architectural Press, New York, 2003.
- HITCHCOCK, Henry Russell. "Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries". Pelican History of Art, Harmondsworth, 1958, 1968.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

KESTEN, C. "Empleo del hierro en la construcción". Canosa, Barcelona, 1929. Trad. B. Bassegoda Musté.

LANOUX, Armand. "La Tour Eiffel". Editions de la Différence, Paris, 1980.

LEMOINE, Bertrand. "Gustave Eiffel" Editions Hazan, Paris, 1984. Ediciones Akal, Madrid, 2002

___ "L'architecture du fer: France: XIXe siècle". Seyssel, Champ Vallon, 1987

___ "La Tour de Monsieur Eiffel", Réunion des musées nationaux / Gallimard, Paris, 1989.

___ "Gustave Eiffel. The Eiffel Tower". Taschen, Köln, 2006, 2008.

LOYRETTE, Henri. "Gustave Eiffel", Office du Livre, Fribourg, 1986.

LUX, Joseph August. "Engineering aesthetics". Verlag von Gustav Lammers, München, 1910.

MARREY, Bernard. "La vie & l'oeuvre extraordinaire de monsieur Gustave Eiffel, ingénieur qui construisit la Statue de la Liberté, le Viaduc de Garabit, l'Observatoire de Nice, la Gare de Budapest, les écluses de Panama, la Tour Eiffel, etc...". Graphite, Paris, 1984.

___ "Le fer à Paris. Architectures". Picard Editeur, Paris, 1989.

___ "Les ponts modernes - 18e et 19e siècles". Picard Editeur, Paris, 1990.

MARREY, Bernard; FERRIER, Jacques. "Paris sous verre". Picard Editeur, Paris, 1997.

MATHIEU, Caroline. "Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques". 5 Continents / Musée d'Orsay, Paris, 2007.

___ Ed. "Gustave Eiffel: Le magicien du fer". Skira Flammarion, Paris, 2009.

MEYER, Alfred Gotthold. "Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik". Paul Neff Verlag, Esslingen am Neckar, 1907.

___ "Construire en fer: Histoire et esthétique". Infolio éditions, 2005.

MUTHESIUS, Hermann. "Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition". Berlin, 1902. Getty Center, Santa Monica, 1994.

NANSOUTY, Max de. "La Tour Eiffel de 300 mètres à l'Exposition Universelle de 1889, histoire et description". Paris, s.f.

PARDO BAZÁN, Emilia. "Al pie de la Torre Eiffel (crónicas de la exposición)". La España Editorial, Madrid, 1889.

PICARD, Alfred. "Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris, Rapport général". Paris, 1891.

PONCETTON, François. "Eiffel: Le Magicien du fer". Editions de la Tournelle, Paris, 1939.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

- PRÉVOST, Jean. "Eiffel". Les Editions Redier, Paris, 1929.
- ROISECCO, Giulio. "L'Architettura del ferro: la Francia (1715-1914)". Bulzoni, Roma, 1973.
- SEITZ, Frédéric. "La Tour Eiffel. Cent ans de solitude". Editions Belin, Paris, 2001.
- SEMPER, Gottfried. "The Four Elements of Architecture and other writings". 1851. Cambridge University Press, 1989.
- STEINBERG, Rolf; FÖHL, Axel. "Gares, fer et styles". Herscher, Paris, 1990.
- VV.AA. "1889. La Tour Eiffel et l'Exposition Universelle". Réunion des musées nationaux, Paris, 1989. Catálogo de exposición.
- ___ "La Tour Eiffel des Artistes". Musée d'Orsay, Paris, 1989.
- ___ "L'art de l'ingénieur. Constructeur, entrepreneur, inventeur". Editions du Centre Pompidou / Editions du Moniteur, Paris, 1997.
- VOGÜÉ, Eugène-Melchior de. "Remarques sur l'Exposition du Centenaire", Paris, 1889.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54389753/f8.image.r=melchior+de+vogu%C3%A9.langFR>
- ZEVI, Bruno. "Historia de la Arquitectura Moderna". Torino, 1950. Editorial Poseidón, Barcelona, 1980.
- ___ *Il falso de la Torre Eiffel – Segmenta il cielo con rette multidirezionali*, en *Cronache di architettura*, vol II, nº 157, Laterza, Bari, 1970-73.

Robert Delaunay y el Cubismo

- ANTLIFF, Mark; LEIGHTEN, Patricia. "Cubism and Culture". Thames & Hudson, London, 2001.
- APOLLINAIRE, Guillaume. "Méditations esthétiques: les peintres cubistes". Paris, 1913. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1994, 2001.
- ___ "Alcools". Mercure de France, Paris, 1913. Éditions Gallimard, Paris, 1948.
- ___ "Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)". Mercure de France, Paris, 1918. Paris, 1925, 1966. Collection Poésie, 1989.
- ___ "Guillaume Apollinaire: Chroniques d'Art (1902-1918)". Éditions Gallimard, Paris, 1960.
- BARR, Alfred H. "Cubism and Abstract Art". The Museum of Modern Art", New York, 1936, 1966.
- BERGER, John. *The moment of Cubism*. 1969. En "The Sense of Sight". Chatto & Windus, London, 1985. Pantheon Books, New York, 1986. Vintage International, New York, 1993.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

- BONET, Juan Manuel; RISS, Richard. "Robert Delaunay. Tours Eiffel". Manuel Barbié Galería de Arte, Barcelona, 2008.
- BUCKBERROUGH, Sherry A. "Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity". UMI Research Press, Michigan, 1982.
- CABANNE, Piere. "L'Épopée du Cubisme". La Table Ronde, Paris, 1963.
- CHADWICK, Whitney. *Living Simultaneously: Sonia & Robert Delaunay*. En "Significant others: creativity & intimate partnership", editado por Chadwick e Isabelle de Courtivron. Thames and Hudson, New York, 1993.
- COOPER, Douglas. "The Cubist Epoch", Phaidon Press, Oxford, 1970. Alianza, Madrid, 1984.
- _____. "The Essential Cubism. Braque, Picasso & their friends. 1907-1920" Tate Gallery, London, 1983.
- DAIX, Pierre. "Diario del Cubismo", Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1982. Ediciones Destino, Barcelona, 1991.
- DELAUNAY, Robert, DELAUNAY, Sonia. "The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay". Viking Press, New York, 1978.
- DELAUNAY, Robert; FRANCASTEL, Pierre. "Du cubisme à l'art abstrait". École pratique des Hautes Études, Paris, 1957.
- DELAUNAY, Sonia. "Nous irons jusqu'au Soleil". Ed. Robert Laffont, Paris, 1978.
- DRUTT, Matthew; ROSENTHAL, Mark. "Visions of Paris: Robert Delaunay's Series" Guggenheim Museum / Harry N. Abrams, New York, 1997.
- GIEDION-WELCKER, Carola. *Robert Delaunay. Das Werk*, N°8, p 273-279. Zürich, 1946. <http://www.e-periodica.ch/digbib/view?var=true&pid=wbw-002:1946:33::364#365>
- GLEIZES, Albert. "Du Cubisme et des moyens de le comprendre". Povolozsky, Paris, 1920.
- _____. "La peinture et ses lois: ce qui devrait sortir du cubisme". Povolozsky, Paris, 1924.
- _____. "Tradition et cubisme: vers une conscience plastique". Povolozsky, Paris, 1927.
- _____. "Cubismo". Bauhausbücher, Langen, München, 1928.
- _____. "Souvenirs: le Cubisme 1908-1914". L'Association des Amis d'Albert Gleizes, Lyon, 1957.
- GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. "Du Cubisme". Figuière, Paris, 1912. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1986.
- GOLDING, John. "Cubism. A History and an Analysis 1907-1914". 1959, 1988. Alianza Ed., Madrid, 1993.

- GREENBERG, Clement. "Art and Culture: Critical Essays". Beacon Press, Boston, 1961.
- ___ "La pintura moderna y otros ensayos". Siruela, Madrid, 2006
- HABASQUE, Guy. "Cubism: Biographical and Critical Study", Skira, Paris & New York, 1959.
- HOOG, Michel. "Robert Delaunay". Flammarion, Paris, 1983.
- HUGHES, Gordon. *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision, en October*, N° 102, pag 87-100, EBSCO Publishing, 2002.
- ___ *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's First Disk*, en *The Art Bulletin*, Vol. 89, N° 2, junio 2007, p.306-332.
- ___ "Resisting Abstraction: Cubism, Robert Delaunay and the Crisis of Representation in Early Twentieth-Century French Painting". Tesis doctoral.
- ___ "Resisting Abstraction: Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism". The University of Chicago Press, Chicago, 2014.
- HUGHES, Robert. "The Shock of the New. Art and the Century of Change." British Broadcasting Corporation, London, 1980, 1981.
- KUTHY, Sandor. "Sonia & Robert Delaunay". Kunstmuseum, Bern, 1991.
- MARTY, André Ed. "Delaunay: Paris". Paris, ca. 1913.
- METZINGER, Jean. *Note sur la peinture*. Revista *Pan* Paris, 1910.
- ___ *Cubisme et tradition*. Paris, 1911.
- MOLINARI, Danielle. "Robert et Sonia Delaunay". Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1987.
- ___ Ed. "Robert / Sonia Delaunay". Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1987.
- RISS, Richard Ed. "Sonia & Robert Delaunay". Manuel Barbié Galería de Arte, Barcelona, 2006.
- ROSEMBLUM, R. "Cubism and Twentieth-Century Art", New York, 1961.
- ROUSSEAU, Pascal. "La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona". Universitat de Barcelona, 1995
- ___ *La construction du simultané: Robert Delaunay et l'aéronautique*. *Revue de l'Art*, N° 112, 1996
- ___ *Visions Simultanées: l'optique de Robert Delaunay*. En "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction." Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1999.
- SÉRULLAZ, Maurice. "El Cubismo". Presses Universitaires de France, 1976. Oikos-Tau S.A. Ediciones, Barcelona, 1976.
- SPATE, Virginia. "Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-1914". Oxford, 1979.

___ *Orfismo*, 1980. En "Conceptos de arte moderno", compilación de textos por Nikos Stangos. Penguin Books, 1974, 1980 (incluido en la segunda edición). Alianza Ed, Madrid 1994.

STING, Hellmuth. "Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der modernen Architektur". Aachen, 1965.

VV.AA. "Robert e Sonia Delaunay". Museo Civico, Torino, 1960.

___ "La Peinture sous le signe de Blaise Cendrars" Galerie L. Carré, Paris, 1965.

___ "Sonia & Robert Delaunay" Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1977.

___ "Robert y Sonia Delaunay". Fundación Juan March, Madrid, 1982.

___ "Robert Delaunay: Sonia Dealunay. Le centenaire". Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1985.

___ "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction." Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1999.

___ "Robert i Sonia Delaunay". Museu Picasso, Barcelona, 2000.

___ "Robert et Sonia Delaunay". Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003.

VRIESEN, Gustav. "Robert Delaunay; light and color" H. N. Abrams, 1969

Textos de apoyo

ALEXANDER, Sidney. "Marc Chagall". Cassell, London, 1979.

APPELBAUM, Stanley. "Bizarreries and fantasies of Grandville". Dover Publications, New York, 1974

ARGAN, Giulio Carlo. "El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos". Sansoni Editore, 1988. Ediciones Akal, Madrid, 1991, 1998.

AZARA, Pedro. *Sonia Delaunay*, *Saber*, número 2, marzo-abril 1980, p. 58-61.

___ "De la fealdad del arte moderno: el encanto del fruto prohibido". Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.

BADT, K. "The Art of Cézanne", Berkeley: Los Angeles, 1965.

BANHAM, Reyner. "Teoría y diseño en la primera era de la máquina". The Architectural Press, 1960. Paidós estética, Barcelona, 1985.

BARR, Alfred H. "Picasso: Fifty Years of his Art". Museum of Modern Art, New York, 1946.

___ "What is Modern Painting?" Museum of Modern Art, New York, 1953.

___ "Masters of Modern Art". Museum of Modern Art, New York, 1955.

___ "Defining Modern Art". Harry N. Abrams, New York, 1986.

BATAILLE, Georges. *Architecture. Documents*, nº 2, mayo de 1929, p 117.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f164.image.r=.langFR>

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

- BAUDELAIRE, Charles. "El Pintor de la Vida Moderna". Paris, 1868. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995.
- ___ "Les Fleurs du Mal" Paris, 1857, 1868. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Des livres qui sont restés vivants. Die Literarische Welt. Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum*, nº 20, 17 mayo 1929, Berlin, p.6. Repub. en MEYER: "Construire en fer: Histoire et esthétique", Prefacio.
- ___ *La obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica*. 1936. Ed. Taurus, Madrid, 1973. Trad. Jesús Aguirre.
- ___ *Tesis de filosofía de la historia*. 1940. Taurus, Madrid, 1973. Trad. Jesús Aguirre. http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/WALTER-BENJAMIN_Tesis_de_filosofia_de_la_historia.pdf
- ___ "Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages". Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982. Les Éditions du Cerf, Paris, 1989. Trad. Jean Lacoste
- ___ "Libro de los Pasajes". Edición de Rolf Tiedemann. Ediciones Akal, Madrid, 2005. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- ___ "Poesía y capitalismo. Iluminaciones II." Taurus / Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 1972, 1998, 2001. Trad. Jesús Aguirre
- BERGHAUS, Günther, Ed. "International Futurism in Arts and Literature". De Gruyter, Berlin, 2000.
- BERGER, John "The Success and Failure of Picasso". Penguin Books, Harmondsworth, 1965.
- ___ *The eyes of Claude Monet*. 1980. En "The Sense of Sight". Op. Cit.
- BERGSON, Henri. "Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit". Félix Alcan, Paris, 1896. Presses Universitaires de France, Paris, 1959.
- ___ "L'Évolution créatrice". Félix Alcan, Paris, 1907. Presses Universitaires de France, Paris, 1969.
- ___ "L'Énergie spirituelle: essais et conférences" Félix Alcan, Paris, 1919.
- ___ "Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein" Félix Alcan, Paris, 1922.
- BONET CORREA, Antonio. "Fernand Léger". Fundación Juan March, Madrid, 1983
- BORCHARDT-HUME, Achim Ed. "Malevich". Tate Publishing, London, 2014
- CARRIER, D. "High Art: Charles Baudelaire and the origins of Modernist Painting". Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.
- CACHIN, Françoise. "Seurat, le rêve de l'art-science". Réunion des musées nationaux / Gallimard, Paris, 1991.
- CENDRARS, Blaise. "La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France". Éditions des Hommes Nouveaux Paris, 1913.
- ___ "Paris, ma ville". Bibliothèque des arts, Paris, 1987.
- CÉZANNE, Paul; REWALD, John. "Paul Cézanne: Correspondence". Editions Grasset, Paris, 1937. Nueva edición definitiva, 1978.

- CHAGALL, Marc. "Mi vida". Editions Stock, Paris, 1928. El Acantilado, Barcelona, 2004
- CHAZELLES, Amélie. "La tour Eiffel vue par les peintres". Vilo, Paris, 1988.
- CHEVREUL, Michel-Eugène. "De la loi du contraste simultanée des couleurs". Pitois-Levrault, Paris, 1839.
- _____. "Mémoire sur la vision des couleurs matérielles en mouvement de rotation". Paris, 1882.
- CHIPP, Herschel B. "Theories of Modern Art: a source book by artists and critics". University of California Press, Berkeley, 1968, 1984.
- COHEN, Jean-Louis; COOKE, Catherine; ANATOLEVICH, Anatoli. "Constructivismo ruso: sobre la arquitectura en las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917". Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- COHEN, Arthur A. "Sonia Delaunay". Harry N. Abrams, New York, 1975, 1988.
- COX, Neil. "Cubism", Phaidon Press Limited, London, 2000.
- DAIX, Pierre. "Pour une histoire culturelle de l'art Moderne. De David à Cézanne". Editions Odile Jacob, Paris, 1998.
- DE AZÚA, Félix. "Baudelaire y el artista de la vida moderna". Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.
- DETHIER, Jean ed. "La Ville, Art et Architecture en Europe, 1870-1993". Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994.
- DRUTT, Matthew; GURIANOVA, J. "Kazimir Malevich: Suprematism". Guggenheim Museum, New York, 2003.
- DUBY, Georges Ed. "L'Histoire de Paris par la peinture". Belfond, Paris, 1988.
- FAUCHEREAU, Serge. "Fernand Léger, un peintre dans la cité", Albin Michel, Paris, 1994.
- _____. "Léger". Editions Cercle d'Art, Paris, 1995.
- FAURÉ, Elie. "Paul Cézanne: 1839-1906" Les éditions Braun et Cie, Paris, 1953.
- FORAY, Jean Michel. "Chagall Surréaliste?" Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. "Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme". Audin, Paris, 1951. Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1977.
- _____. "Arte y Técnica en los siglos XIX y XX". Les Éditions de Minuit, Paris, 1956. Ediciones Fomento de Cultura, Valencia, 1961.
- GIEDION, Sigfried. "Mechanization Takes Command: a contribution to anonymous history". Oxford University Press, 1948. W. W. Norton, New York, 1969.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

- ___ "Architecture You and Me". Harvard University Press, Cambridge, Ma, 1958.
- ___ "La arquitectura fenómeno de transición". Harvard University Press, Cambridge, 1971. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- GOLAN, Romy. "Muralnomade : The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957". Yale University Press, New Haven, 2009
- GRAY, Camilla. "The Great Experiment: Russian Art: 1863-1922". Thames and Hudson, London, 1962. Edición de 1986.
- HAMILTON, George Heard. "Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940". Penguin Books, London, 1967. Yale University Press, New Haven, 1993.
- HANNOOSH, M. *Painters of modern life: Buadelaire and the Impressionists*. En "Visions of the modern city", Sharpe-Wallock, New York, 1987.
- HARLEY, David. "Paris, capital of modernity". Routledge, New York, 2003
- HARTT, Fredrick. "ART". Vol. 2, 3rd Ed. Harry N. Abrams, New York, 1989.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. "Painting Toward Architecture". New York, 1948.
- HOOG, Michel. "Cézanne. Puissant et solitaire". Réunion des musées nationaux / Gallimard, Paris, 2007
- HOMER, William Innes. "Seurat and the Science of Painting". MIT Press, Cambridge (Ma), 1964. First paperback edition, 1978.
- HOUSE, John. "Monet, Nature into Art". New Haven, 1986.
- HUYSMANS, Joris-Karl. "Ecrits sur l'art (1867-1905)" Editions Bartillat, Paris, 2006
- ISACSON, Joel. *Monet's Views of Paris*. Allen Memorial Art Museum Bulletin, N° 24, fall 1966, p. 5-22
- KANDINSKY, Vassily. "De lo Espiritual en el Arte". R Piper & Co, München, 1912. Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- ___ "Punto y Línea Sobre el Plano". Bauhausbuch nº 9, Langen, München, 1926. Negocios Editoriales, Buenos Aires, 1999.
- KANDINSKY, Vassily; MARC, Franz. "El Jinete Azul". R Piper & Co, München, 1912. Ediciones Paidós, Barcelona, 1985.
- KERN, Stephen. "The Culture of Time and Space. 1880-1918". Harvard University Press, Cambridge, Ma, 1983.
- KLEE, Paul. "The Thinking Eye", Schwabe, Basel, 1956.
- ___ "Pedagogical Sketch Book". Bauhausbuch nº 2, Langen, München, 1925.
- ___ "Creative Credo". Erich Reiss editor, Berlin, 1920.
- ___ "Tagebücher 1898-1918". DuMont Schauberg, Köln, 1957.

- ___ "Escritos sobre Arte". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia.
- KLINGENDER, Francis D. "Arte y Revolución Industrial". Moonraker Press. Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.
- KOSTOF, Spiro. "A History of Architecture: Settings and Rituals". Oxford University Press, New York, 1985, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. *The Cubist Epoch*, *Artforum* 9, N° 6, pag 32-38, febrero 1971.
- ___ "The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths". MIT Press, Cambridge, Mass, 1985. Twelfth printing, 1999.
- ___ "The Optical Unconscious". MIT Press, Cambridge, 1994.
- ___ "Perpetual Inventory". MIT Press, Cambridge, 2010.
- KRULL, Germaine. "Métal". Librairie des arts décoratif, A. Calavas éditeur, Paris, 1928. Ann and Jürgen Wilde, Köln, 2003.
- ___ "100 x Paris" Verlag der Reihe, Berlin, 1929.
- ___ "Germaine Krull: photographie 1924-1936", Musées d'Arles, 1988.
- KURZ MUÑOZ, Juan Alberto. "El Arte en Rusia: la era soviética". Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, Valencia, 1991.
- LACAMBRE, Jean Ed. "Voyages et rencontres de Marc Chagall", Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.
- LAHUERTA, Juan José. "Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos". Lampreave, Madrid, 2010.
- LAMPE, Angela, Ed.: "Vues d'en haut", Centre Pompidou-Metz Editions, 2013.
- LE CORBUSIER. "Vers une architecture". Les Editions G. Crès et Cie., Paris, 1923, 1930. Bottega d'Erasmus, Torino, 1983.
- ___ "L'Art Décoratif d'Aujourd'hui". Les Editions de G. Crès et Cie., Paris, 1925. Flammarion, Paris, 1996.
- ___ "Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides". Plon, Paris, 1937. Editorial Poseidón, Barcelona, 1979.
- ___ "Propos d'urbanisme". Bourrelrier, Paris, 1942, 1946. Editorial Poseidón, Barcelona, 1980.
- ___ "La Charte d'Athènes", Plon, Paris, 1943. Ariel, Barcelona, 1975.
- ___ "L'urbanisme des trois établissements humains". Denoël, Paris, 1945. Editorial Poseidón, Barcelona, 1981.
- LE CORBUSIER; OZENFANT, Amédée. "Après le Cubisme". Edition de Commentaires, Paris, 1918.
- ___ "La Peinture Moderne". Les Editions G. Crès et Cie., Paris, 1925.
- ___ "Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926". El Croquis Editorial, Madrid, 1994.
- LÉGER, Fernand. "Funciones de la Pintura". Gonthier, Paris, 1965. Paidós, Barcelona, 1990.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

- LE TARGAT, François. "Chagall". Rizzoli, New York, 1985.
- LEYMARIE, Jean; CASSOU, Jean. "Léger. Dessins & Gouaches". Éditions du Chêne, Paris, 1972. Édition online de Guy Loudmer, 2012.
<http://www.legerdessinsetgouaches.com/>
- LISSITSKY, El. "1929. La Reconstrucción de la Arquitectura en Rusia". Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1930. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970.
- LISSITSKY, El; ARP, Hans. "Les Ismes de l'Art". Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, 1925.
- LOCHNAN, Katharine, Ed. "Turner, Whistler, Monet", Réunion des musées nationaux, Paris, 2004.
- LODDER, Christina. "El Constructivismo ruso". Yale University Press, New Haven, 1983. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- _____. *Revolutionary Photography*. En Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, y Maria Morris Hambourg, eds. "Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949". The Museum of Modern Art, 2014.
<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lodder.pdf>
- _____. *El pintor como arquitecto. Exploraciones hacia una arquitectura constructivista*. En VV.AA. "Construir la Revolución". Fundación La Caixa / Turner, Barcelona, 2011.
- LOYER, François. "Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue" Fernand Hazan, Paris, 1987.
- MALEVICH, Kazimir. "Del Cubismo al Suprematismo". San Petersburgo, 1915. Moscú, 1916.
- _____. *Una arquitectura que abofetea al hormigón armado*. *Anarjia*, nº 37, abril de 1918, Moscú.
- _____. *El Suprematismo*. Catálogo de la X Exposición del Estado, Moscú, 1919.
- _____. *Suprematismo. Arquitectura*. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, nº10, 1927, Berlin.
- _____. "Escritos". Éditions Ivrea, Paris, 1996. Editorial Síntesis, Madrid, 2010.
- MARCADÉ, Jean-Claude et Valentine. *Des lumières du Soleil aux lumières du théâtre: Georges Yakoulov, Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 13, nº1, enero-marzo 1972, p. 5-23.
- _____. *Robert Delaunay et la Russie*. En "Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionisme à l'abstraction." Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1999.
- MARGOLIUS, Ivan. "Cubism in architecture and the applied arts". David & Charles publishers, Newton Abbot, 1979.
- MILNER, John. "Kazimir Malevich and the Art of Geometry". Yale University Press, New Haven, 1996.
- MONNERET, Sophie. "L'Impressionisme et son époque". Denoël, Paris, 1978.

- NORBERG-SCHULZ, Christian. "Arquitectura Occidental". Electa Editrice, Milano, 1974. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- ___ "Raíces de la Arquitectura Moderna". A.D.A. Edita Tokyo Co, Tokyo, 1988.
- PARTENHEIMER, Jürgen. *Carola Giedion Welcker at Doldertal – A personal encounter between literature and art*. Henry Moore Institute, Leeds, 2006. http://www.henry-moore.org/docs/jurgen_partenheimer_1.pdf
- PEVSNER, Nikolaus. "Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius". London, 1936. Penguin Books, Middlesex, 1964.
- ___ "An Outline of European Architecture". Penguin Books, Harmondsworth, 1943. Seventh Edition, 1963, reprinted 1972.
- PIZZA, Antonio. "Londres – París. Teoría, Arte y Arquitectura en la Ciudad Moderna. 1841-1909" Tomo I. Edicions UPC, Barcelona, 1998.
- ___ "Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)". Publicacions UB / UPC, Barcelona, 2014.
- PRENDERGAST, Christopher. "Paris and the Nineteenth Century". Blackwell Publishers, Cambridge, Ma. 1992, 1995.
- PROWN, Jules David; ROSE, Barbara. "La Pintura Norteamericana. Del período colonial a nuestros días". Éditions Skira, Genève, 1969. Carroggio Ediciones, Barcelona.
- RACHMAN, Carla. "Monet". Phaidon Press Limited, London, 1997.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. "Medios de masas e historia del arte". Ediciones Cátedra, Madrid, 1967, 2004.
- ___ "Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante". Editorial Visor, Madrid, 1992.
- ___ "El Objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno". Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- RAND, Harry. "Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare". University of California Press, Berkeley, 1987.
- RAYMOND, Marcel. "From Baudelaire to Surrealism". Wittenborn, New York, 1950.
- REICH, Sheldon. *John Marin: Paintings of New York, 1912*, *American Art Journal*, Vol. 1, nº1, primavera de 1969, p. 43-52. <http://www.jstor.org/stable/1593853>
- ___ "John Marin: A Stylistic Analysis and Catalogue Raisonné". University of Arizona Press, Tucson, 1970.
- REWALD, John. "Georges Seurat". Wittenborn and Company, New York, 1943.
- ___ "Historia del Impresionismo". The Museum of Modern Art, New York, 1946, 1961. Seix Barral, Barcelona, 1972. 2 tomos.
- ___ "Post-impressionism From Van Gogh to Gauguin" The Museum of Modern Art, New York, 1962.
- RILKE, Rainer Maria. "Cartas sobre Cézanne". Paidós, Barcelona, 1985.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

- RIOUT, Denys Ed. "Les écrivains devant l'impressionisme". Editions Macula, Paris, 1989.
- ROBIDA, Albert. "Le vingtième siècle. La vie électrique". Librairie illustrée, Paris, 1892. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101948n>
- ROBLES TARDÍO, Rocío. "Pintura de humo: trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno". Siruela, Madrid, 2008.
- ROSENTHAL, Mark. "Abstraction in the Twentieth Century: total risk, freedom, discipline". Guggenheim Museum, New York, 1996.
- ROWE, Colin. *Transparency: Literal and Phenomenal, Perspecta*, Vol. 8, 1963, p. 45-54. <http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/GF-9-Rowe.pdf>
- ____ "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos". MIT Press, Cambridge, Ma, 1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- RUSKIN, John. "The Seven Lamps of Architecture". London, 1849, 1880. Dover Publications, New York, 1989.
- RUSSELL, John. "Seurat". Thames and Hudson, London, 1965.
- ____ "The Meanings of Modern Art". The Museum of Modern Art, New York, 1974, 1981
- SAGNER-DUCHTING, Karin. "Claude Monet 1840-1926. A Feast for the Eyes". Benedikt Taschen, Köln, 1990.
- ____ "Monet and Modernism". Prestel Verlag, 2002.
- ____ "Monet". Benedikt Taschen, Köln, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer. *Seurat and La Grande Jatte, Columbia Review*, noviembre 1935.
- ____ *New Light on Seurat, Art News*, abril 1958.
- ____ "Paul Cézanne", New York, 1965.
- ____ "El Arte Moderno". George Braziller Inc., New York, 1968. Alianza Editorial, Madrid, 1988, 1993.
- ____ "Impressionism. Reflections and Perceptions". George Braziller Inc., New York, 1997.
- SCHIFF, Richard. "Cézanne y el fin del impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno". A. Machado Libros, Madrid, 2002.
- SEVERINI, Gino. "Del Cubismo al Clasicismo". Povolozky, Paris, 1921. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.
- SHLAIN, Leonard. "Art and Physics. Parallel Visions in Space, Time & Light". Quill, New York, 1991.
- SIGNAC, Paul. "D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme". Paris, 1899. Hermann éditeurs, Paris, 1978.
- SULTANIK, Aaron. "Film, a Modern Art". Cornwall Books, New York, 1986.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

TAFURI, Manfredo. "Teorías e Historia de la Arquitectura". Roma, 1968, 1976. Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

___ "The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970's". 1987. MIT Press, Cambridge, Ma, 1995.

TAILLANDIER, Yvon. "Monet". Flammarion, Paris, 1977.

TOMPKINS LEWIS, Mary. "Cézanne". Phaidon Press Limited, London, 2000.

TUCKER, Paul Hayes. "Claude Monet: life and art". New Haven, 1995.

TUPITSYN, Margarita. *The Grid as a Checkpoint of Modernity*, Tate Papers, autumn 2009.

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/tupitsyn.shtm>

VV.AA. "Paris-Moscú. 1900-1930". Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1979. 1991.

___ "1890-1941. El Lissitzky. Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo." Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

___ "Seurat". Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.

___ "La Gran Utopía. La Vanguardia Rusa 1915-1932". Stedelijk Museum, Amsterdam, 1992.

___ "Morozov and Shchukin. The Collectors", DuMont Buchverlag Cologne / Museum Folkwang Essen, 1993.

___ "Fernand Léger". Editions du Centre Pompidou, Paris, 1997.

___ "Fernand Léger". Fundació Joan Miró, Barcelona, 2002.

___ "Le Néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee". Réunion des musées nationaux, Paris, 2005.

___ "De Cézanne à Picasso, chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard". Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.

___ "L'Art des trains et des gares: 70 ans de la SNCF". Textuel, Paris, 2007.

___ "Disques et sémaphores. Le langage du signal chez Léger et ses contemporains". Réunion des musées nationaux, Paris, 2010.

___ "Paris au temps des impressionnistes: 1848-1914". Skira Flammarion, Paris, 2011.

___ "Construir la Revolución. Arte y arquitectura en Rusia 1915-1935". Fundación La Caixa / Turner, Barcelona, 2011.

___ "Chagall". Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.

VENTURI, Lionello. "Cuatro pasos hacia el Arte moderno: Giorgione. Caravaggio. Manet. Cézanne". Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

___ "Chagall". Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1956.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. "Entretiens sur l'Architecture". Paris, 1858, 1872. Pierre Mardaga, Liège, 1986.

WEISS, Jeffrey. "The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism". Yale University Press, New Haven / London, 1994.

WILDENSTEIN, Daniel. "Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné." 5 vol. Lausanne, 1974-91.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.

___ "Monet ou le triomphe de l'impressionisme: Catalogue Raisonné." 4 vol. Taschen / Wildenstein Institute, Köln, 1996.

WILSON-BAREAU, Juliet. "Manet, Monet, and the Gare Saint-Lazare" National Gallery of Art, Washington & Yale University Press, New Haven, 1998.

ZEVI, Bruno. "Saber ver la Arquitectura". Giulio Einaudi editore, Torino 1948. Editorial Poseidón, Barcelona, 1981, 1991.

___ "The Modern Language of Architecture". Giulio Einaudi editore, Torino, 1973. Da Capo Press, New York, 1994.

___ "Espacios de la Arquitectura Moderna". Giulio Einaudi editore, Torino 1973. Editorial Poseidon, Barcelona, 1980.

ZOLA, Émile. "Le ventre de Paris". Charpentier et Cie. éditeurs, Paris, 1873.

___ "Ecrits sur l'art". Ed Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, 1991.

Otros documentos relevantes

BERLING, Charles. "Sur les traces de Gustave Eiffel". Documental, 2009.

CLAIR, René. "Paris qui dort". Cortometraje de ficción (18 min), 1925.

___ "La Tour". Cortometraje semi-documental (14 min), 1928.

COCTEAU, Jean. "Les Mariés de la Tour Eiffel". Obra teatral, escrita y estrenada en Paris en 1921. Música de Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre.

CRICHTON, Charles. "Lavender Hill Mob". Largometraje de ficción, 1951.

DUVIVIER, Julien. "Les Mystères de la tour Eiffel", 1926.

GANCE, Abel. "La fin du monde". Largometraje de ficción, 1931.

HATOT, Georges. "La Course à la perruque". Cortometraje de ficción, 1906.

LÉGER, Fernand. "Ballet mécanique". Cortometraje experimental (19 min), 1924.

LUBITCH, Ernst. "Ninotchka". Largometraje de ficción, 1939.

LUMIÈRE, Auguste et Louis. "L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat". Cortometraje documental, 1895.

___ "Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train" Cortometraje documental, 1896.

___ "La tour Eiffel". Cortometraje documental, 1900.

OFFENBACH, Jacques. "La vie parisienne" Opereta de 1866. Segunda versión, 1873. Libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy.

WIENE, Robert. "El Gabinete del Dr. Caligari". Largometraje de ficción, 1919.

Robert Delaunay y la Torre Eiffel: fragmentación e interpenetración del espacio pictórico y arquitectónico.