



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

LA CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS DE PARÍS DE GERMAIN BOFFRAND (1746-1750) Y LA RESONANCIA DE LA OBRA DE ARTE PSEUDO-ESCÉNICA

THE ORPHAN'S CHAPEL IN PARIS BY GERMAIN BOFFRAND (1746-1750) AND THE RESONANCE OF THE PSEUDO-SCENIC ARTWORK

Tomas Macsotay Bunt¹

Recibido: 15/05/2021 · Aceptado: 09/08/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30844>

Resumen²

En la historia del arte, el juego ilusorio que busca integrar y fundir distintos componentes de construcción y representación se asocia normalmente a los dispositivos del interior eclesiástico barroco, mientras que la redefinición de las relaciones entre arquitectura e imagen como resultado de un virtuoso despliegue de enmarcaciones y transiciones ornamentales coincide en varios puntos de Europa, aunque bajo distintos estilos, a principios y mediados del siglo XVIII. La ahora desvanecida capilla de los huérfanos diseñada por el importante arquitecto Germain Boffrand (1667-1754) ofrece un ejemplo de una singular manifestación de dicho gusto por el interior eclesiástico pseudo-escénico. En este artículo se observará que la capilla se presta a una contextualización que depende de una serie de espacios inmersivos. Brota de un engranaje entre modos de entender la arquitectura, de practicar el espectáculo y de conceptualizar la emoción ante el mundo natural. El objetivo principal de esta aportación será seguir estos senderos que sugieren la centralidad del espectador, así como un momento álgido de innovación y dinamización de la tecnología espectacular.

Palabras clave

Inmersión; Atmósfera; Giro afectivo; Arquitectura eclesiástica; Espectáculo; Ciencias naturales

1. Universidad Pompeu Fabra. C. e. tomas.macsotay@upf.edu. ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-1163-3300>>.

2. Este artículo surge de un trabajo de investigación a dos tiempos: el programa Ramón y Cajal, RYC-2015-18371 (MINECO) y el proyecto colaborativo de investigación *Prehistorias de la Instalación: del interior eclesiástico barroco al interior moderno*, código PGC2018-098348-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE). Extiendo mi profunda gratitud al/la revisor(a) de este artículo y a Juan Carlos Bejarano por sus agudas observaciones y sugerencias a raíz de una versión semifinal.

Abstract

In the history of art, the illusory play that seeks to integrate and fuse different components of construction and representation is usually associated with the devices of the Baroque ecclesiastical interior, while the redefinition of the relationship between architecture and image as a result of a virtuoso display of framing and ornamental transitions coincides in various parts of Europe, albeit in different styles, in the early and mid-eighteenth century. The now vanished orphans' chapel designed by the important architect Germain Boffrand (1667-1754) offers an example of a singular manifestation of such a taste for pseudo-scenic ecclesiastical interiors. This article will observe that the chapel lends itself to a contextualisation that depends on a series of immersive spaces. It springs from an interplay between ways of understanding architecture, of practising spectacle and of conceptualising emotion in the face of the natural world. The main objective of this contribution will be to follow these paths that suggest the centrality of the spectator, as well as a moment of innovation and dynamisation of spectacular technology.

Keywords

Immersion; Atmosphere; Affective turn; Church architecture; Spectacle; Natural sciences

.....

INTRODUCCIÓN

En un ensayo publicado en 1998, el célebre teórico del diseño Gernot Böhme se extrañaba sobre la escasez de estudios sobre la arquitectura eclesiástica, que apenas interesaba a la para entonces surtida comunidad de estudiosos del diseño en su relación con entornos físicos, experiencia y emociones del espectador³. Conceptos envolventes como el de atmósfera y resonancia emocional –estudiados en el diseño o la cultura material–, buscaban detectar las condiciones que permitían la aparición de un horizonte experiencial para el espectador o el usuario de un espacio. Böhme sugería que dichas nociones desempeñan un papel decisivo en el santuario y el templo, si bien terminaban por generar una fuerte resistencia límite entre los espacios propios de la iglesia y los de otro tipo inmersivo: «no quieren aceptar, por lo que aparenta, la escenificación, a partir de la generación de atmósferas en espacios eclesiásticos, de aquello *numinoso*»⁴.

En el caso del interior eclesiástico, son escasos los estudios que pretenden acercarse de este modo a su objeto de estudio, es decir, teniendo en cuenta que no hay sobre la mesa únicamente una obra a la que se accede por un intérprete ya versado en el estudio de la Santa Escritura o la liturgia (vital por ejemplo para facilitar el entendimiento de símbolos, así como a cualquier artefacto y mueble indispensable a la práctica religiosa), sino desde la evidencia de una singularidad que emerge justamente en el espacio transitado en tanto que espacio sensorial. Da un ejemplo en este sentido el estudio monográfico que emprendió recientemente Nicolaj van der Meulen sobre un único espacio eclesiástico rococó: la abadía benedictina en Zwiefalten, construida y decorada entre 1739 y 1747⁵.

Es particularmente frecuente en el interior barroco la creación de conjuntos de rejería, orfebrería, piedra, escultura, textiles y pintura, así como la pintura en trampantojo para sugerir libres combinaciones de estos elementos. Es también característica la tendencia, especialmente en una fase avanzada del Barroco y el Rococó, que la imagen se haga viajera y elástica por las superficies arquitectónicas. El encadenamiento de focos de atención propiciado por la multiplicidad de objetos, imágenes y figuraciones en estos interiores cumplen dos funciones a la vez: encarnan o enseñan doctrinas específicas y, en un efecto que Böhme entiende como marcadamente afectivo y performativo, «envuelven» al espectador en la visita, le dan un nicho en el cual se desenvuelve como sujeto. Es decir, a la vez son susceptibles al aparato de interpretación iconográfico de la que dispone el historiador, a nivel instrumental (como bien observaría Böhme) también permiten que el espectador se sienta aludido en un registro anímico, no tanto para dejar de lado cualquier implicación espiritual más allá de los estímulos sensoriales, sino justamente para completar algo que se experimenta desde lo «completable», «animable» e incluso «alterable».

3. BÖHME, Gernot: «Atmosphäre kirchlicher Räume», en: BÖHME, Gernot: *Anmutungen über das Atmosphärische*. Vayrac, Arcaden, Edition Tertium, 1998, pp. 85-106.

4. BÖHME, Gernot: *op. cit.* p. 88.

5. VAN DER MEULEN, Nicolaj: *Der parergonale Raum: Zum Verhältnis Von Bild, Raum Und Performanz in Der Spatbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*. Viena, Böhlau Verlag, 2015.

En el caso de un interior eclesiástico barroco, esta particular «historia» se traza desde un andar, activando miradas, percibiendo perfumes, obteniendo impresiones táctiles, experimentando sentimientos o, si es el caso, actuando desde prácticas de devoción. El conjunto de la visita por esa extensa superficie constituye lo que Böhme entendía como «atmósfera», pero que podríamos también llamar instalación, o incluso «escenografía», teniendo en cuenta que el visitante no está ni en el podio del actor ni en el auditorio del público, sino en algo que se asemeja a los dos. Es ésta la mayor aportación del «giro afectivo» que ha tenido lugar entre los adherentes al concepto de «atmósferas»: como ha indicado recientemente Tonino Griffero, el sujeto entrará en esos nichos, pasajes y paraderos de lo atmosférico para co-presentarse y dejarse presentar un objeto incompleto. Aquel entorno será, justamente en su incapacidad de ser un objeto pleno, capaz de provocar una expresión afectiva y performativa que de momento la complementa y, en cierto nivel, la resuelve⁶.

De la «visita», en el sentido del paseo por ese entorno o refugio, depende también el exitoso entendimiento de la experiencia religiosa, ya que, como han notado Caroline Heering y otros estudiosos de la cultura visual barroca, existe un vínculo entre el ornamento arquitectónico y el gesto o la acción del espectador; donde hay decoración (al margen de la representación) aparece la sensación de que todas las excrescencias y efusivas formas y brillos están ahí no por sí solas sino «para mí» o incluso «en nombre mío»⁷. Semejante experiencia es, pues, desbordante, ya que no conoce una clara e inquebrantable distancia entre observador por un lado e imagen u objeto de percepción por el otro.

Esa visita de especial atención, esa permanencia del usuario o visitante en el interior eclesiástico constituye un episodio meritorio de inclusión en este dossier, y en este artículo me ocuparé de explorar un ejemplo de capilla tardobarroca francesa, la capilla del orfanato de París de Germain Boffrand. En la primera sección, y con el apoyo de modelos corrientes en la historiografía de las técnicas del espectador, se emprenderá una lectura detenida de los grabados que documentan este espacio, atento al complejo sistema imaginario que en él se elabora. En las siguientes tres secciones se observará que la capilla se presta a una contextualización que depende de una serie de espacios inmersivos. Brota de un engranaje entre modos de entender la arquitectura, de practicar el espectáculo y de conceptualizar la emoción ante el mundo natural. El objetivo principal de esta aportación será seguir estos senderos que sugieren la centralidad del espectador, así como un momento álgido de innovación y dinamización de la tecnología espectacular. Dicha innovación «pseudo-escénica»

6. GRIFFERO, Tonino & MORETTI, Giampiero (eds.): *Atmosphere/Atmospheres. Testing a new paradigm*. Milán, Mimesis International, 2018.

7. Ver HEERING, Caroline: «De la parure festive à l'expérience de l'éphémère: étudier le sens de l'ornemental ou des dispositifs de la métamorphose spectaculaire». *GEMCA: Papers in Progress* 2, no. 1 (2013), pp. 21-36; MACSOTAY, Tomas: «Appropriations. Some remarks on secular and religious responses to Spanish devotional sculpture», in SAMANIEGO, Cristina; GRAS, Irene & ARAGONÈS, Núria: *L'Escultura a Estudi. Iniciatives i projectes*. Barcelona, Singularitats, 2016, pp. 21-41; y MACSOTAY, Tomas: «The distracted believer and the return to the first basilicae: Marqués de Ureña's 'Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo (1785)»». *Architectural Histories*, 6 (1) (2018), pp. 1-15.

abre interrogantes sobre las relaciones entre arquitectura, teatro y experiencia de la naturaleza a mediados del siglo XVIII.

LA DECORACIÓN DE CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS DE PARÍS, 1749-1750

En 1747 comienza en la Faubourg de Saint-Antoine la reconstrucción y ampliación del hospicio de huérfanos, conjunto que lamentablemente fue demolido en el siglo siguiente. Dentro del complejo se realizó una sencilla capilla en forma de salón. Tenía generosa iluminación mediante una serie de seis altos ventanales en ambos muros laterales, produciendo un espacio luminoso rematado por una bóveda de cañón vaída. El arquitecto, Germain Boffrand, le confió la capilla a un equipo de artistas que tenían amplia familiaridad con las técnicas de pintura pastoral y de arquitectura, contando con la colaboración de dos pintores arquitectónicos venecianos, Gaetano Brunetti y su hijo Paolo Antonio. Las escenas de paisajes con sus figuras iban a cuenta del pintor Charles Natoire, que obtendría en 1751, poco después de finalizar la decoración de la capilla, la dirección de la *Académie de France* en Roma, institución en la que se formó dos décadas antes. Tuvo finalmente un papel destacado en la decoración además Marin de La Haye, *fermier général du roi* y miembro del consejo del *Hôpital général*, sede directiva del hospicio de huérfanos o *Hôpital des Enfants-Trouvés*. Años antes, La Haye comisionaría a Natoire la decoración del Salon en su propiedad, Hôtel Lambert, coincidiendo con el pintor no solo en sus gustos italianizantes, sino también en la decisión de defender las reclamaciones del arzobispo y la corona para arrebatar a los magistrados del *Parlement* de París el control sobre dicho Hospital.

No puede faltar esta capilla en un estudio sobre la decoración religiosa en la Francia de la Ilustración, aunque hasta la fecha son escasas y contadas las aproximaciones a la pintura religiosa de la era de Louis XV y su sucesor. Martin Schieder y Hannah Williams, han reunido las evidencias de la pervivencia del arte religioso en la Francia ilustrada, pero los dos las interpretan de modos entre sí muy diferentes; interpretaciones a las que hay que añadir la lectura que ofrecemos en este artículo⁸.

Christopher Riopelle ya recogió la evidencia de una recepción favorable a la capilla, merecedora de una descripción extensa en el número de junio de 1750 en la *Mercur de France*, el medio oficial directamente controlado por la corte⁹. Etienne Fessard, grabador del rey, anunció su proyecto a suscripción para la producción de una serie de grabados en reproducción de las pinturas de Natoire en la capilla. Entre

8. La principal referencia es: SCHIEDER Martin: «Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime». *Passages – Passagen*, vol. 53. París, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2016. Véase también WILLIAMS, Hannah: «Saint Geneviève's Miracles: Art and Religion in Eighteenth-Century Paris», *French History*, vol. 30, n.º 3 (2016), pp. 322-353; y WILLIAMS, Hannah: «Staging Belief: Immersive Encounters and the Agency of Religious Art in Eighteenth-Century Paris», en GRAVE, Johannes; HOLM, Christiane; KOBİ, Valérie & VAN ECK, Caroline (eds.): *The Agency of Display: Objects, Framings and Parerga*. Dresde, Sandstein Verlag, 2018, pp. 62-78.

9. RIOPELLE, Christophe: «Notes pour la Chapelle des Enfants-Trouvés en Paris». *Marsyas*, 21 (1981/1982), pp. 29-35.



FIGURA 1. ETIENNE FESSARD, VISTA GENERAL DE LA CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1769, 53 x 27 CM

los suscriptores se encontraban prominentes en la esfera de la nobleza parisina más implicada con la pintura (entre los cuales Comte de Caylus, Bachaumont y Watelet, que mencionaremos a continuación), pero también el Rey de Polonia y su primer ministro, en un voto sin duda confesional¹⁰. La recepción posterior de la capilla no parece haber sido salpicada por el largo recorrido de la causa Parlamentaria contra el hospital (que hacía circular acusaciones sobre negligencia y abusos sexuales a los huérfanos), pero sí parece haber resonado con una sensibilidad católica ilustrada. Es imprescindible mencionar en este contexto la extensa revisión del concepto del Rococó que hace Gauvin Bailey con su tesis sobre el «rococó espiritual». Gauvin ha hecho una importante aportación al entender que el recorrido transatlántico del Rococó eclesiástico fue de mano de la diseminación de un ideal de práctica religiosa basada en «emociones suaves», la idea de *bonheur* o utilidad social, y la búsqueda de recompensas sentimentales a cambio de prácticas de virtud doméstica o familiar¹¹. El entusiasmo por la serie de grabados de Fessard en base a las escenas de Natoire en la capilla de los huérfanos refleja esta combinación de elementos: la causa benéfica y el sensual sentimentalismo de las escenas, como veremos a continuación, se convertían en objetos visuales para uso doméstico.

En la capilla de Boffrand, el espectador es invitado a visionar en una lectura continua imágenes en los muros laterales, a espaldas del altar mayor y sobrevolando su cabeza en la bóveda. Todo ello constituía un espacio pictórico sin rupturas (FIGURA 1). La apariencia de arquitectura real, «interrumpida» por vistas de cielos y personajes, recuerda a decorados de iglesias como la sede jesuita en Roma, la célebre bóveda de Andrea Pozzo en la Iglesia de San Ignacio, el Gesù. Parece haber sido la intención de Boffrand, Natoire, La Haye y los Brunetti importar una tonada italiana a París. Pero al modelo italiano se añade tal vez más integración y más envoltura esférica: el decorado se comporta como una caja óptica que permite continuar inspeccionando un campo visual correspondiente con un único lugar o una misma escena de modo ininterrumpido en un ángulo de 180 grados. Con excepción de los seis ventanales, no hay elementos de articulación arquitectónica tallados: todo lo que llegaría al ojo del visitante era obra de la magia ilusoria de pintores arquitectónicos que habrían ejercido su arte, en buena parte, produciendo fondos y telones en el ámbito de las artes escénicas.

El público de París acogió la sala con asombro y deleite. Esa pronunciada implicación de una simulación teatral animó lo que escribiría el teórico de arquitectura Laugier sobre el fresco de Natoire y Brunetti, a quienes reprocha únicamente la elección de unos colores poco reales:

Nada mejor imaginado que hacer de toda esta capilla un solo cuadro, representando el pesebre del Salvador (...) Esta augusta casa, que ocupa todo el terreno, y cuyas ruinas y desorden han sido magníficamente caracterizados por el Sr. Brunetti,

10. Véase la lista de distinguidos comisarios por suscripción a la Colección de grabados en *Mercure de France*, Junio 1751, pp. 155-57.

11. BAILEY, Gauvin: *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. Nueva York, Ashgate/Routledge, 2014.

expresa vívidamente y con gran espíritu las circunstancias de miseria y abandono que acompañaron el nacimiento del Salvador; la Sagrada Familia, colocada en el fondo, y que sirve de imagen del altar mayor; por un lado, los pastores que regresan alabando a Dios por las maravillas que acaban de ver; por otro, la pomposa marcha de los sabios que van a reconocer al rey cuya estrella han visto; en medio del aire, un grupo de ángeles que canta la gloria del cielo y la paz de la Tierra: toda esta invención, que contiene todo el misterio, y que no deja ningún vacío en un campo tan vasto y tan extraño, le sorprende a uno aún más porque es perfectamente simple, natural y verdadera. La ejecución de la arquitectura es perfecta¹².

El marco arquitectónico de los venecianos es, como nota Laugier, la clave del fuerte ilusionismo que debía experimentar el visitante. En la arquitectura de trampantojo, el espectador pensaría reconocer dos cosas diferentes en una misma imagen: por un lado, aquello arquitectónico se comporta como el revestimiento interior de la capilla. En otra interpretación, pero inseparable de la anterior, la fábrica de piedras agrietadas parece iluminada como en un espacio exterior –esas ruinas donde merodean animales y campesinos. Ya a nivel de planta, su visión es doble: la arquitectura resulta verosímil dentro de la mampostería pintada que compone la capilla, pero lo que «ve» es un muro situado al aire libre, un capricho arquitectónico que le hace juego a los camellos y a otros referentes orientales, visibles en las escenas de Natoire (para apreciar este efecto, compárense el aspecto de la arquitectura en los grabados de Fessard) (FIGURAS 2, 3 Y 4). En la bóveda (FIGURA 1), un artesanado improvisado parece salvar lo poco que aún permanece en pie de la antigua estructura, ya penetrada por pequeños arbustos que crecen entre sus grietas. Queda al descubierto un cielo que recibe los rayos de luz de una gloria con ángeles músicos, pintados en el remate coronando el «retablo» de la natividad.

Es poco discutible que existe una afinidad entre la escenificación de Natoire y Brunetti, por un lado, y el género de la *veduta* arquitectónica practicada por Giovanni Paolo Panini (1691- 1765), maestro del capricho activo en Roma. Se puede especular que obras como su diseño, de 1734, de *San Pablo predicando*, en una escena ambientada en un paisaje de ruinas, todo muy similar a la ambientación de la capilla en París (FIGURA 9) directamente anticipan la utilización de arquitectura en modo de ruina como marco para la escena sagrada¹³. Pero Natoire y Brunetti han permitido que la fantasía del paisaje ya impregnado de asociaciones bíblicas desbordase los límites de su función como mera imagen. Se convierte en el paraje o refugio del espectador, aquella que le envuelve. La arquitectura media entre nuestra experiencia moderna y la desposesión y el descuido del establo donde se exhibió al niño, para tejer con su evidencia visual de arquitectura ruinosa una especie de sermón visual sobre la desprotección del huérfano.

12. Traducción del autor. Original en francés en: LAUGIER, Marc-Antoine: *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, mise au jour, & augmentée de plusieurs notes intéressantes*. París, Claude-Antoine Jombert, 1772, pp. 231-232.

13. Sobre el papel de Panini en la Académie de France véase: MACSOTAY, Tomas: *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*. Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014, p. 158. Acerca de la carrera de Panini y su importancia para el género del capriccio, véase GEIMER, Peter: «Der 'Haus der Inkohärenz': Capriccio und Sammlung im 18. Jahrhundert» en MAI, Ekkehard & REES, Joachim: *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*. Colonia, König, 1998, p. 139-53.



FIGURA 2. ETIENNE FESSARD, GRABADO A PARTIR DE NATOIRE Y BRUNETTI, GRUPO DE PASTORES TOCANDO INSTRUMENTOS MUSICALES, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM

Para el visitante de la capilla, la experiencia visual debió haber obtenido algo de lo que Peter de Bolla ha descrito como el *glance* (la ojeada), la mirada atenta, pero sin enfoque único, que opera menos sobre un objeto visual determinado, que sobre aquello que De Bolla denomina «un campo visual». Así como la entiende De Bolla, esta mirada está estrechamente ligada al ojo corpóreo y al cuerpo en movimiento del paseante. Proliferó a mediados del siglo XVIII a través del jardín inglés, de los *pleasure grounds*, una especie de ferias permanentes en Vauxhall Gardens en Londres, pero también en los interiores de las residencias de la nobleza inglesa, cuyas imponentes ambientaciones los convertiría, especialmente en manos de alguien como Robert Adam, en una exitosa maquinaria de resurrección historicista. Ahí donde Adam recrearía edificios de la antigua Roma en sus lujosas estancias, parecía albergar un tipo de usuario sujeto a similares principios de variedad, sorpresa y emocionalidad que experimentaba el ojo en esa misma época ante el jardín inglés¹⁴. De Bolla escribe que, como técnica de visionado, el *glance* pertenece al campo visual expansivo donde ya no cabe distinguir entre «imágenes» determinadas, mientras que la mirada (*gaze*) pertenecía a la capacidad de entender modos particulares de representación, como son la pintura, el teatro o la arquitectura distictivos y «puros». En el *glance*, el espectador se dedica a procesar sin punto de partida ni objeto central el campo visual que le rodea:

El ojo se mueve apresuradamente a través de las superficies, deleitándose en la variedad, esa clave de la estética de mediados del siglo XVIII, y mientras se desplaza por el perímetro del campo visual (...) Lejos de imponer su propia estructura de coherencia al campo visual, se induce en la arquitectura de lo escópico, y a través de esta inducción el ojo que observa se somete él mismo a las reglas de formación que rigen la visualidad. Así, donde la mirada impone un orden en la visión y en la carrera, la mirada se ordena por y a través de sus encuentros con el campo visual¹⁵.

Ocurre de modo similar en la capilla de Boffrand, complicando la experiencia de lo que en otras circunstancias podría entenderse como una escena unificada, digamos una pintura de historia que retrata un momento de la Sagrada Escritura. Esto no quiere decir que esos nuevos espacios de divagación representen un abandono total del modo más clásico de visionado, el *gaze*. En los ejemplos británicos de mediados del siglo XVIII, De Bolla observa la elaboración de campos visuales donde sea posible, más o menos en un mismo episodio visual, activar el *gaze* y el *glance*, en una compleja operación ocular y psicológica que denomina el *look*, bajo el cual el «ojo va y viene entre la penetración y el reflejo, la profundidad y la superficie». Ese

14. BOLLA, Peter de: *The Education of the Eye, Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*. Stanford, Stanford University Press, 2003pp. 72-103. La literatura sobre técnicas del observador tiene un número de importantes aportaciones al estudio de la cultura visual del siglo XVIII. Véase también: CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MS, 1990; y BRYSON, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. De gran utilidad es también el estudio de Jacqueline Lichtenstein sobre la teoría visual y la escultura entre Roger de Piles y la Enciclopédie: LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. París, Gallimard, 2003.

15. Traducción del autor. Original en: BOLLA: *op. cit.*, p. 74.



FIGURA 3. LOS REYES MAGOS GASPARD Y MELCHOIR ADORANDO AL NIÑO JESÚS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM

espectador bifocal es capaz de combinar una operación interrogativa y enfocada (un mirar) en la representación con una adaptiva, rápida y divagante sobre las superficies del campo visual (un ver).

Al haberse perdido la capilla original, es imposible determinar cuál habría sido el efecto del conjunto, pero la lujosa serie de grabados que entre 1752 y 1757 publicó Étienne Fessard para dar difusión a las decoraciones (o, más bien, la imagen-decoración en banda continua) de la capilla, así como un delicado óleo retratando en vivo color el efecto del espacio, por Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803) (FIGURA 8), incitan a especular que el espacio proporcionaba un pequeño espectáculo de luz y color. Gracias al generoso claristorio, la ilusión del paisaje pintado se animaría con abundante luz natural.

Por último, la ilusión de la capilla se implica con una extraña manipulación de la temporalidad. La fuerte ilusión creada es de un lugar presentado como cinta continua que a la vez se desenvuelve como relativo e inconstante. La sólida localidad sugerida en la arquitectura pintada de los Brunetti se hace fluida y se temporalizaba mediante las escenas de Natoire, hasta el punto que parece sugerir un único momento que se deforma, viajando en la historia desde la Natividad hasta nuestro presente. A espaldas del altar de la capilla aparece una escena «dentro» de un marco de retablo ficticio: la visita de los Reyes Magos al portal del pesebre en Betlem (FIGURA 3), coronado por una falsa cornisa que también recorre los muros laterales. Pero el grupo que corona el «lugar» en realidad aparece periférico y discreto, no como un potente centro de los acontecimientos. En adoración ante el niño encontramos a Gaspar y Melchor, pero a Baltazar hay que buscarlo en un arco distinto, despidiéndose de su séquito en una escena lateral (FIGURA 5). Las demás escenas enumeran estos visitantes en distintos estadios de acercamiento (pero también de distanciamiento) al recién nacido, en un efecto que recuerda a la observación de Thomas Kirchner acerca de la invasión de «espectadores» y la creciente escasez de personajes activos dentro de la pintura de historia a principios del siglo XVIII¹⁶.

Las imágenes de Natoire hacen olvidar el acontecimiento religioso. Una escena bajo uno de los arcos de Brunetti representa a uno grupo de jóvenes pastorcillos que retornan a sus casas. Su atención y sus cuidados (uno de ellos toca la flauta) se dirige a dos jóvenes madres con un bebé y un infante, creando una escena doméstica que da un retorno meramente asociativo a la escena de la visita al Belén (FIGURA 4). Pero su alejamiento se convierte en histórico, al lucir una vestimenta que se aproxima más a un mundo rural del siglo XVIII. Cada siguiente escena sugiere unos grados de distancia temporal y espacial a la Natividad: en algunas, este efecto de dispersión es tal que aquello elemental parece ocurrir fuera del «marco» arquitectónico (FIGURA 6).

Esta activación y centralidad del espectador que visita en el *glimpse* y el *look*, anticipado y simulado por el andar de los reyes, el tocar música de los pastores, los vasallos y los ángeles, por la idea de una permanencia en el momento presente lleno de acontecimientos inconexos, es la que permitirá percibir, de modo más bien intuitivo,

16. KIRCHNER, Thomas: *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der Französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhundert*. Mainz, Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.



FIGURA 4. RETORNO DE LOS PASTORES, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM



FIGURA 5. EL REY BALTASAR Y SU SÉQUITO, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM

la relación entre episodio bíblico y episodio presente, entre la llegada del Salvador y el trabajo de caridad encomendado a las monjas del orfanato. La pérdida de unidad en la historia otorga fuerza evocadora y sugestión psicológica: en muchas escenas distintas vemos cuidado maternal (al recién nacido y a las huérfanas), tributos auditivos (la omnipresente música de pastores, vasallos y ángeles), desposesión (el establo, el estado ruinoso de la arquitectura en trampantojo), y, finalmente, ese declive de la orgullosa armadura arquitectónica antes los mismos ojos del espectador, en una especie de *vanitas* (FIGURA 1). El tándem entre arquitectura en proceso de desvanecimiento y episodio bíblico de la Natividad en plena desintegración temporal simularía a nivel de la representación la elasticidad del acto de percepción



FIGURA 6. SÉQUITO DE LOS REYES MAGOS, GUARDIAS Y TROMPETAS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 × 27 CM



FIGURA 7. MONJA Y HUÉRFANAS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1756, 53 × 27 CM

adecuado a este espacio: su movimiento, su implicación anímica fluctuante durante su visita a la capilla. Tampoco se advierte, como ya lo ha notado por cierto Martin Schieder, que el programa decorativo enfatice la posición del sacerdote que oficia la misa o gestione el programa iconográfico desde la zona hecha inaccesible por las rejas¹⁷. El epicentro se sitúa ante las rejas, en la multitud de testigos y espectadores, los reales y los pintados en ambos muros, el visitante y las monjas y huérfanas que se dirigen a la misa desde los balcones en el claristorio y que también producen un extraño efecto de contemporaneidad. En el siglo XVIII el espacio designado para las monjas y los niños en su custodia son los balcones: pero en un giro nuevamente surreal, ellas aparecen ante un fondo de paisaje natural. (FIGURA 7).

17. SCHIEDER, Martin: *op. cit.*, p. 277.



FIGURA 8. JEAN-BAPTISTE LALLEMAND, INTERIOR DE LA CAPILLA DEL HOSPICIO DE LOS HUÉRFANOS, PARÍS, PINTURA AL ÓLEO. Musée de la vie Bourguignonne, Bourgogne, Côte-d'Or

PARAJES NATURALES DESDE LA ESCENA, LA LUZ Y EL DRAMA

Se desprende de lo antes escrito que hay un importante mediador entre el contenido del episodio religioso de la Capilla de los huérfanos y aquel mundo natural en el que se detiene: la arquitectura. Está ahí como fantasía arquitectónica, a la vez sólida y moldeada por sentimentalismo. Por esa intervención arquitectónica, no basta con apuntar al contexto de la eclosión de una práctica cultural del paisajismo y la noción del paseo recreativo que penetra en Francia gracias a las influencias británicas, difundándose finalmente a Italia¹⁸. El caso de la capilla advierte una transferencia cultural en dirección opuesta: la introducción de una tecnología escénica que fue desarrollada inicialmente en Italia y viaja, a menudo con actores y pintores de arquitectura, a París y Londres. Todo ello prestó un concepto atmosférico y escénico a la capilla de Boffrand.

Se aduce lo antes dicho la discusión crítica sobre la tecnología lumínica en el teatro francés del químico Antoine Laurent de Lavoisier, *Rapport sur la manière d'éclairer le spectacle*, publicada en 1781¹⁹, quien durante el reinado de Luis XV asistió a un espectáculo parisino convertido en un laboratorio de innovaciones en técnicas de iluminación

18. Véase ATKINSON, Niall & CAVIGLIA, Susanna: «Making sense of Rome in the eighteenth century: Walking and the French aesthetic imagination». *Word and Image*, 34, n°3 (2018), pp. 216-237.

19. LAVOISIER, Antoine Laurent de: «Rapport sur la manière d'éclairer le spectacle», en Grimaux, E. (ed.): *Œuvres de Lavoisier*, vol.3. París, Imprimerie Impériale, 1865, pp. 91-102.



FIGURA 9. GIOVANNI PAOLO PANINI, SAN PABLO PREDICANDO EN ATENAS, 1734, PLUMA Y TINTA NEGRA CON LAVADO GRIS SOBRE PAPEL PREPARADO, 41 X 28 CM. National Gallery of Art, Washington © Dominio abierto, Wikimedia Commons

capaces, para mayor deleite del público, de sugerir sustanciales cambios de localidad entre diferentes actos o escenas dentro de una única pieza²⁰. Como ha señalado Daniel Rabreau, «el dominio de la imagen manipulada, cada vez más ilusionista, panorámica, luminosa, conmovedora, en la que el ojo parece moverse en el curso de un paseo», aparece en el artículo de Marmontel *Décoration* para la *Encyclopédie* (1754) elogiando ante cualquier otro al dibujante, arquitecto y decorador teatral Jean Nicolas Servandoni (1695-1766)²¹. Al igual, el teórico de la arquitectura Le Camus de Mézières, autor de *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), se confesaría un gran admirador de los ricos diseños teatrales panorámicos de Servandoni en una obra clave para entender las relaciones entre teatro y arquitectura en Francia:

El famoso Servandoni, cuyo fértil genio y conocimiento de los secretos de su arte nos han sorprendido y encantado en el escenario, ha concebido, en un espectáculo mudo, experimentar el efecto del ardor del Sol (...) casi ninguna sombra, un cielo rojizo, una tierra árida, un efecto de luz que recordaba al de un aire ardiente; todo producía una ilusión de la que ningún espectador estaba a salvo; creíamos sufrir, estábamos sometidos al poder del arte²².

De Mézières celebró las posibilidades que ofrecía la manipulación de la luz como variable profundamente sugestiva, con una intensidad, un sentido y unos colores cuya viva presencia podían proporcionar una ilusión óptica de condiciones atmosféricas que el espectador esperaba ver únicamente al aire libre. Desde luego, el reto técnico en estos espectáculos consistía en obtener mediante reflectores disimulados e iluminación indirecta (en complemento a la iluminación de candilejas, de alcance muy limitado y con aspecto poco natural, al crear focos sólo en la parte delantera del escenario) un efecto óptico ilusionista en el seno del podio, capaz de hacer sentir en el auditorio la visión de cielos brillantes y lugares al aire libre, hasta el punto de experimentar el calor del desierto²³.

20. Véase BURNS, Sarah: «Girodet-Trioson's Ossian: The Role of Theatrical Illusionism in Pictorial Evocation of Otherworldly Beings». *Gazette des beaux-arts*, n° 96 (1980), pp. 13-24; WESTON, Helen: «The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets», in KROMM, Jane & BENFORADO, Susan (ed.): *A History of Visual Culture: Western Civilization from the Eighteenth to the Twenty-First Century*, Oxford, Berg, 2010, pp. 18-29; WESTON, Helen: «The Light of Wisdom: Magic Lanternists as Truth-Tellers in Post-Revolutionary France», in PORTERFIELD, Todd (ed.): *The Efflorescence of Caricature: 1759-1838*. Farnham, Ashgate, 2011, pp. 79-93. En una aportación muy original, Barbara Stafford investiga la evolución de la tecnología de proyección entre el altar mayor católico y la diversion comercial: STAFFORD, Barbara: «Die 'Katholisierung' der Projektionstechnologie im Zeitalter der Aufklärung. Theuogonie und die medialen Ursprünge der Kunst», in SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger & RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. París, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008.

21. RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. París, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008, p. 119. Acerca de las escenografías de Servandoni, véase: HEYBROCK, Christel: *Jean Nicolas Servandoni (1695 - 1766). Eine Untersuchung seiner Pariser Bühnenwerke*. Colonia, Wienand, 1970 y CHARLTON, David: «Hearing through the eye in eighteenth-century French Opera», in HIBBERD, Sarah & WRIGLEY, Richard (eds.): *Art, Theatre and Opera in Paris. Exchanges and Tensions*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 17-37.

22. Traducción del autor. Original en: LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Martin: *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. París, L'Auteur & Benoît Morin, 1780.

23. Un examen de técnicas y su cronología en FINOT, André: «L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle». *Annales historiques de l'électricité*, n°7, 1, (2009), pp. 11-23.



FIGURA 10. CHEVALIER FOURÉ, ÉLÈVE DU FEU CHEV. SERVANDONI, DECORACIÓN PARA LA TRAGÉDIE DE PSYCHÉ, OPÉRA, MEZZOTINTA, SIN FECHA, 29 X 40 CM. © V&A

Ese atractivo de la obra de Servandoni no se limitaba únicamente a semejantes «tableaux» atmosféricos. Sus innovaciones técnicas le permitían conquistar nuevo terreno dramático, al evocar episodios en espacios fééricos, espesos bosques (FIGURA 10) o barrancos infernales, siempre procurando poder capturar los espacios imaginarios más exaltados de la mitología clásica, e incluso la cosmología cristiana. Su irrupción en París fue en 1739 con *Pandora*, puro espectáculo dramático y natural. Ella abría el telón para mostrar el caos de la teogonía: relámpagos y truenos evocaban la creación de los elementos, mientras se utilizaban transparencias para representar el fuego²⁴. De ahí, la sala recuperaría su aliento ante una recreación del Olimpo en columnas de plata y dorado, sobre el cual se erigiría un arco luminoso de 15 metros de diámetro coronada por la Diosa Iris. En la última franja Pandora desencadena sobre la tierra el caos, pero esta vez conformado por el mundo natural: el auditorio vería terremotos, volcanes y acantilados colapsando bajo un cielo relampagueante.

La principal ocupación de Servandoni era implicar al auditorio en una aventura, arrojándole entre tipos de ambientación contrastados, y propulsando deliberadamente emociones atmosféricas fuertemente opuestas. Su *La Descente d'Énée aux Enfers* de 1740, por ejemplo, prometía «los más acusados contrastes, causando rápidos cambios de la oscuridad a la luz, del temor al deleite, del terror a la gracia, sorpresas

24. PELLETIER, Louise. *Architecture in Words. Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. Londres y Nueva York, 2017, p. 32.



FIGURA 11. GIOVANNI PAOLO PANINI, ACTO CELEBRANDO EL NACIMIENTO DEL DELFÍN DE FRANCIA, HOSPEDADO POR EL EMBAJADOR FRANCÉS EN ROMA, DUQUE DE NIVERNAIS, EN PALAZZO FARNESE, ROMA, 1751 (DETALLE), WADDESDON, ROTHSCHILD HOUSE AND GARDENS. © Dominio abierto, Wikimedia Commons

que constituyen los principales acontecimiento de un espectáculo silencioso»²⁵. Aquellas profesadas inmersiones lumínicas y atmosféricas de Servandoni marcaron tendencia en el teatro, convirtiéndose rápidamente en una maquinaria de luz, sonoridad y movimiento que se exportaba, por ejemplo, a la celebración hospedada por el embajador francés en Roma, Duque de Nivernais, en Palazzo Farnese, en ocasión del nacimiento del delfín de Francia, y memorado en dos detallados lienzos de Panini (FIGURA II).

Con seguridad, el espectáculo que proporcionaba la maquinaria teatral de Servandoni se diferenciaba de los apacibles parques ingleses. Ahí donde el jardín ocupaba al paseante con sus imágenes de diversidad y distracción, Servandoni recreaba un desplazamiento a gran escala, en aras de un drama cósmico. Las preocupaciones espirituales estaban íntimamente entrelazadas dentro de esta curiosa unión de lo natural con lo teatral. Un ejemplo es su *Rebelión y Caída de los Ángeles*, obra que se representó en el teatro de la sala de máquinas del palacio de las Tullerías en 1759, ejecutada cuando Servandoni llevaba la distinción de «Caballero de la Orden de Cristo» y (como nueva dedicación) diseñaba mobiliario eclesiástico²⁶. Pero ya sea en este papel de dramaturgo de los misterios de la fe, ya sea cuando se proponía recrear parajes naturales inéditos en el mundo del teatro, los espectáculos de Servandoni suponían una conquista del mundo natural en una reconciliación de lo mítico y lo empíricamente natural²⁷.

En algunos casos, el nuevo horizonte técnico-espectacular y naturalista que se atisba en los teatros tiene un corolario en escritos provenientes de círculos de la academia real en París. En 1748, en una conferencia pronunciada después de ser reconocido como «amateur honoraire» en la *Académie royale de peinture et de sculpture*, el teórico de arte Claude-Henri Watelet exploraría el paisaje justamente como fuente de la poesía pictórica, en un discurso titulado «La poésie dans la peinture». Como en la obra de Servandoni, su discurso recogía una visión rapsódica del escenario natural y su resonancia con los resortes de una pintura «poética». Para Watelet, el pintor debía empatizar con esa emotividad de su espectador, y para cumplir con dicho fin, debía colocarse bajo un régimen de experiencia personal que le permitiese saborear a título personal las emociones de lo natural en carne viva²⁸. Es adecuado el adjetivo «rapsódico», ya que sus preceptos sugieren, al igual que la maquinaria de transformaciones escénicas de Servandoni, un viaje mental por terrenos que exhiben una naturaleza de energías imparables y objetos en movimiento. Watelet siguió

25. SERVANDONI, Giovanni Niccolò: *La Descente d'Énée aux Enfers, Representation donnée sur le Théâtre des Thuilleries, par le Sieur Servandoni, le conquisième Avril 1740*. París, Pissot, 1740, p. 14.

26. ANÓNIMO: *Au sujet du spectacle de la révolte et de la chute des Anges Rebelles, proposé et exécuté par le Sieur Servandoni, Chevalier de l'Ordre de Christ, Peintre et Architecte du Roi, de l'Académie Royale de Peinture, et qui doit être représentée sur le Théâtre de la Salle des Machines au Palais des Thuilleries au mois de Mars de 1758*. París, Salle des Machines, 1758.

27. Llega a similares conclusiones Claire Trevien en su estudio de la utilización de técnicas de iluminación en el teatro de la revolución francesa para recrear los campos elíseos o el infierno: TREVIEN, Claire: «Théâtre de l'ombre: Visions of Afterlife in Prints and Plays of the French Revolution». *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37, n.º 4 (2014), pp. 517-532.

28. Sobe Watelet, véase JOLLET, Etienne: «Les rapports entre les sciences et les beaux-arts dans les écrits de C.-H. Watelet». *Dix-huitième siècle*, 31 (1999), pp. 217-231.

los estrechos vínculos entre la transformación externa y la emoción interna en la etimología de la palabra «mouvement» para sugerir que cualquier objeto animado hace reaccionar al espectador quien, en presencia de ese objeto, sufre un «movimiento afectivo», es decir, se conmueve²⁹. Esto es evidente, entre otras cosas, en un pasaje sobre pinturas que menciona un paisaje tormentoso: «El alma se conmueve necesariamente por este estado violento y se deja seducir por esta encantadora ilusión que multiplica los lugares de la naturaleza y el poder de la verdad»³⁰. En su conferencia de 1748, Watelet recomendó a los pintores que se fijaran ante la escena natural en «ese movimiento que parece el alma del Universo», y permitió que su idea de la sensación experimentada en presencia del paisaje natural planteara una especie de defensa de la práctica de la pintura de paisaje.

Resulta fascinante, pues, que un académico como Watelet promoviese una pintura de potente drama natural para poner en marcha los resortes de una imaginación poética. Ocurre de modo similar en la Capilla de los huérfanos. Ahí donde Natoire y Brunetti se sirvieron de un modelo convencionalizado de visualización natural, el del capricho arquitectónico, para decorarla, las aproximaciones del paisaje que contempla Watelet depende menos de un entusiasmo por el jardín inglés que de una idea de drama escénico similar (sin que se exprese tal deuda) a las fórmulas espectaculares de ese poderoso dramaturgo de la ambientación natural que era Servandoni. El discurso arquitectónico y los escritos sobre la contemplación de maravillas naturales ofrecen dos últimos ejemplos a citar de esta tendencia de a ir al encuentro de la naturaleza por artificios conmovedores de la poesía y el teatro.

ARQUITECTURA ENTRE MÚSICA, TEATRO Y JARDINERÍA

Es sabido que Boffrand, arquitecto de la Capilla de los huérfanos, pertenece a una generación de arquitectos que abarca una reinterpretación de la arquitectura clásica. Fama consiguió Boffrand no sólo como arquitecto de palacios nobles, sino por su teoría de los caracteres arquitectónicos, que permitían medir el éxito de un diseño arquitectónico por medio de una encuesta sobre los estados mentales más energéticos del espectador. Boffrand articuló una arquitectura reformista en torno a una serie limitada de modalidades expresivas, dictados por la necesidad de inspirar claras y profundas emociones en el espectador, y propugnando mediante una separación clínica de estos resortes expresivos y módulos temperamentales³¹.

29. WATELET, Claude Henri: « Sur la Poésie dans l'art de la Peinture », in LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian & HAOUADEG, Karim (eds.): *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coyvel: 1747-1752*, vol.1. París, ENSBA, 2012, pp. 126-141, p. 129.

30. WATELET, Claude Henri: *op. cit.*, p. 132.

31. Véase BAUDEZ, Basille: *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 y PELLETIER, Louise: *op. cit.* Por último, resulta útil para entender la construcción de ideas de sensibilidad y subjetividad la tesis de la inicial adopción del neo-epicureísmo y su gradual abandono por una nueva moda neo-estoica, una transición tiene lugar a finales del reino de Luis XV y con los postulados de Rousseau. Véase KAVANAGH, Thomas M.: *Enlightened Pleasures. Eighteenth-century France and the New Epicureanism*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2010.

Dentro de ese nuevo lenguaje se reserva un protagonismo importante para los espacios interiores, y Boffrand en particular pertenece a los primeros en describir, en un ensayo sobre el «buen gusto» en la arquitectura, publicado como parte de su *Livre d'architecture* (1745), una idea de la arquitectura como esfera envolvente visual estructurada para emocionar a su espectador. La propuesta de Boffrand reza que «el espectador debe sentir el carácter que el edificio ha de impartir, de modo que aparezca alegre para aquellos a quienes debe comunicar felicidad, y serio o triste a aquellos a quien debe exigir respeto y tristeza»³². La gama limitada de emociones que experimenta el espectador se traduce en la limitación de recursos arquitectónicos, las cuales forman módulos elementales que deben dominar cada espacio y cada entorno. Es en ese sentido que la arquitectura se comporta de modo similar a los tonos musicales, que expresan «la alegría o el dolor, el amor o el odio, las gracias o el terror»³³.

Atento a algunos ejemplos recientes, Boffrand condena el uso aleatorio de líneas onduladas «a la moda» para diseñar iglesias:

En los mausoleos y las iglesias se han empleado formas y contornos que sólo son adecuados para los teatros y los salones de baile. Este desorden proviene de la falta de conocimiento de las propiedades de estas diferentes líneas, de la poca atención a los efectos que producen en el ojo, y de una mala aplicación de los principios que están igualmente alejados de la perfección y del buen gusto³⁴.

Ahí donde Boffrand anima a los arquitectos a diferenciar las líneas y caracteres de las que se ha de disponer en teatros e iglesias, otros arquitectos entendían que la práctica teatral, más aún que el diseño arquitectural, podría ser de gran utilidad en la reforma arquitectónica. Es el caso del antes mencionado arquitecto y propietario de un teatro de modestas proporciones, Le Camus de Mézière –aquel que se confesaba admirador de Servandoni. Pero hay otros ejemplos particularmente instructivos. Interesa también por ejemplo Julien-David Leroy, que en 1758, tras visitar Roma como pensionario bajo la tutela de Natoire, publica sus *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*³⁵. La apuesta de Leroy gira en torno a un examen detenido de los sentimientos de poderosa afectación y profundo impacto que experimenta el espectador ante la arquitectura. Según Leroy, la manera de comprobar esta conformidad de las emociones poderosas con un lenguaje arquitectural pasa por un entendimiento de la relación entre edificios, la topografía de un determinado lugar y la capacidad del espectador para desplazarse, gracias al cual la arquitectura se comporta como una secuencia escenográfica (FIGURA 12).

Sería ante todo en las artes escénicas que la relojería de las sensaciones «profundas», que tanto preocupan en estos escritos sobre arquitectura, quedaría

32. BOFFRAND, Gabriel Germain: *Livre d'architecture, contenant les principes generaux de cet art. Les Plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtimens faits en France & dans les Pays Etrangers*, París, Guillaume Cavelier, 1745, p. 17.

33. BOFFRAND, Gabriel Germain: *op. cit.*, p. 9.

34. Traducción del autor. Original en: BOFFRAND, Gabriel Germain: *op. cit.*, p. 9.

35. LEROY, Julien-David: *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. París, Louis-François Delatour, 1758. Sobre Leroy, véase ARMSTRONG, Christopher Drew: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Londres, Routledge, 2012.

delatada. Reducción del número de emociones, distanciamiento y contraste son los ejes de un arte escénico que Leroy entiende, ya en 1758, como un arte en el cual el marco temporal en el que se desarrolla la obra y el carácter englobante de las escenas que la constituyen representan estadios en un poderoso tránsito por las más profundas emociones de la que es susceptible el espectador:

Es después de observaciones muy sutiles de la misma naturaleza, sobre la mayor duración de la atención de la mayoría de los hombres, que los Poetas o los Músicos famosos, circunscritos a dedicar sólo algunas horas a los espectáculos, se esfuerzan por excitar en nuestra alma sólo un pequeño número de sentimientos, pero excitarlos fuertemente; mientras que los que carecen de gusto, variando demasiado a menudo la manera en que nos afectan, no logran nunca conmovernos³⁶.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURA 12. JULIEN-DAVID LEROY, VISTA DE LAS RUINAS DEL ODEÓN EN ATENAS, EN: JULIEN-DAVID LEROY, RUINES DES PLUS BEAUX MONUMENTS DE LA GRÈCE, PARIS, LOUIS-FRANÇOIS DELATOUR, 1758. © Gallica, BNF

Dicha idea supone una temporalización de la mirada. Como acontecimiento que sucede en el tiempo, la arquitectura para Leroy se encuentra en una encrucijada. Pertenece a la vez a las artes del discurso y las artes de la imagen: oscila entre la literatura (como receptáculo de las emociones en secuencia diacrónica) y la pintura (como acaparador de la atención y las emociones en una única presentación sintética). Por esta razón, el principio que debe subyacer todo diseño arquitectónico, medido siempre a partir de este diagnóstico de la naturaleza circunstancial del espectador en quien aparecen emociones profundas, será exactamente análogo al marco temporalmente espaciado de una obra de teatro o de ópera (ya que aquí el

36. Traducción del autor. Original en: LEROY, Julien-David: *op. cit.*, p. vi.

discurso se articula en base a la duración del acto ante un vidente y oyente) y, casi por extensión, también del marco temporalmente secuenciado que experimenta un espectador al recorrer un jardín bien diseñado. En estas tres artes, el espectador recorre la obra entre momento y momento, entre lugar y lugar, pero en cada estación, cada *tableau*, necesita estímulos que sean claros, atractivos y cautivantes. No hay tal cosa como *tableaux* aislados en la arquitectura: su espectador es móvil, insiste Leroy, y tiene que ser interpelado como tal. Por esa razón, los principios de la arquitectura se sitúan ahí donde las imágenes individuales del pintor dan paso a la exposición secuencial de imágenes, o a la transformación de las imágenes en su desarrollo temporal –es decir, al movimiento y al cambio en el objeto de percepción.

DULART: LA EMOCIÓN Y LA CONTEMPLACIÓN DE MARAVILLAS NATURALES

Es coincidencia que en 1749, el año en el que se inicia la decoración de la Capilla de los huérfanos, se publica el poema *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature*, firmado por un miembro de la *Académie de Belles-Lettres* en Marsella de nombre de Paul-Alexandre Dulart. El proyecto de Dulart estaba lejos de representar una resistencia ortodoxa católica al discurso filosófico de la ilustración. Pertenecía más bien a una corriente de producción literaria que instruía al lector sobre las nuevas ideas acerca del ordenamiento del universo, y sobre el significado de nuevos descubrimientos de la ciencia experimental y de ciencias médicas³⁷. Aquella obra en apariencia divulgativa se articulaba siempre en torno a una propuesta más bien poética, como sucede en los diálogos entre dos interlocutores entregados a la contemplación de los objetos del firmamento, tema de *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) de Bernard Le Bovier de Fontenelle. La apuesta de Dulart es un poema en siete partes para describir las sucesivas esferas que componen el mundo creado, precedida además por un panfleto explicativo, en líneas de la refutación del materialismo de Lucrecio del Cardinal de Polignac (1742), texto que el autor conocía³⁸.

Vale la pena detenerse brevemente en los razonamientos que animan el proyecto poético de Dulart, ya que nos permiten entender mejor el modo en que Servandoni y Watelet, Leroy y Boffrand conceptualizan el tándem estético entre espacios englobantes, emociones y movimiento. Cuenta en su introducción al poema que ha decidido realzar una serie de objetos «universalmente admirados» de la creación, todos ellos «nobles en sí mismos» y por lo tanto dotados de una «belleza simple... muy superior al vanidoso escaparate del arte», por lo cual Dulart ve innecesario

37. Sobre la inflexión de ideas religiosas a mediados del siglo XVIII en la ilustración francesa, véase MAUZI, Robert: *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1960, p. 181. Véase también un estudio muy esclarecedor sobre las correspondencias entre la cultura de la sensorialidad, la ilusión y el espectáculo en la física y la historia natural, en VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010.

38. Véase ROTHELIN, Abbé de: «Discours préliminaire», en POLIGNAC, Cardinal de: *L'Anti-Lucrece*. Bruxelles, François Foppens, 1772.

cualquier embellecimiento artificial³⁹. Por ejemplo, en el primero de siete poemas (el número, como se entendería claramente, en referencia a los días de la creación), describe «el cielo astronómico, nuestro mundo planetario, la luz y sus diversos efectos, los cometas y las estrellas»⁴⁰. Su intervención teológica, sin embargo, consiste en dar reconocimiento a cierta intuición que invade el espectador ante las maravillas de la naturaleza, y que le permite experimentar un sentir profundo— una intuición que no le es dada, observa Dulart, por las vías del entendimiento. La física moderna ya ha intentado por dos métodos racionales acceder ese mundo natural: el primer estadio de la historia natural, vinculado al racionalismo de Descartes, fue más imperfecto que el segundo, experimental, a remolque de los descubrimientos de Newton. Pero pese a sus múltiples méritos, la física continúa enquistada en la examinación de efectos naturales, a los cuales rara vez logra vincular de modo claro un entendimiento de causas profundas. El panorama resultante le sugiere a Dulart un paisaje de caminos múltiples, sinuosos y confusos:

La física es, me atrevo a utilizar la expresión, un país inmenso, cortado por senderos tortuosos, caminos escarpados, y donde los descubrimientos que se han hecho, menos numerosos con creces que los que quedan por hacer, sólo se conocen imperfectamente, o al menos sólo en pequeñas partes. Celosa, al parecer, de sus secretos, la Naturaleza oculta a menudo la causa del efecto más simple, y la envuelve en tantos pliegues, que a menos que la busquemos con extrema sagacidad y constante atención, apenas podemos halagarnos de que la descubriremos. Hay incluso muchos efectos que tal vez parten de una causa muy distinta de la que les asignamos sobre la base de las probabilidades mejor fundadas, y según los experimentos más exactos. El número de efectos cuyo principio conocemos con certeza, es desdeñable en comparación con el número de aquellos cuya verdadera causa nos es totalmente desconocida, * *Multa latent in majestate natura*: un axioma que debería ser el lema de la Historia Natural⁴¹.

En la encrucijada actual, remite Dulart, el hombre se ha convertido en un cuerpo de conocimientos fracturado: el «ser pensante» (*être pensant*) es incapaz de penetrar a las causas profundas de los efectos naturales, mientras que el «ser corpóreo» (*être corporel*) se resiente de otros límites. Por ejemplo, el conocimiento anatómico de las partes y los órganos del cuerpo no ha podido generar un conocimiento seguro en lo fisiológico, es decir, a todos los efectos vitales y anímicos en el cuerpo humano⁴². Estas dos resistencias al ejercicio del «entendimiento puro» incluso en sus formas más experimentales revelan que el desconocimiento de los secretos del mundo natural, así como los resortes anímicos del hombre, se deben a la negligencia de otras facultades del alma:

39. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature. Poème*. París, Saillant, 1767, p. xvii

40. DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xvi.

41. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xix.

42. *Ibidem*.

Todo demuestra, pues, que sólo vemos muy oscuramente & en lo intelectual, & en lo sensible, sin menoscabo de un mayor grado de oscuridad en la naturaleza & operaciones del Entendimiento puro⁴³.

Aquella oscuridad nos remite en efecto a la necesidad de retornar a la vida del alma. En ella se alberga una vía de acceso para acercarnos a la grandeza de la creación e intuir la mano del creador. Como en otros ejemplos de literatura sobre maravillas naturales, la idea de Dulart era, justamente, permitir que una familiarización poética con esos objetos simples y nobles en la tierra y los astros puedan dar brote a una contemplación plagada de admiración por la creación⁴⁴.

Es poco para excitar una admiración que nunca se agota, es poco el despertar los más vivos sentimientos de gratitud en los corazones de los que retornan con espíritu de cristiandad a su verdadero destino; ellos demuestran un primer Principio, el Ser supremo que los produjo por su poder, y que los mantiene por su sabiduría. La existencia de este Ser infinito, único creador y moderador del Universo, es una verdad de hecho y de sentimiento, una verdad que se manifiesta a la mente, al mismo tiempo que se anuncia al corazón⁴⁵.

Pertenece el proyecto de Dulart a un nexo de textos que emprenden una armonización entre las nuevas ideas provenientes de la física experimental y un espíritu de pietismo sentimental: representado en la literatura teológica por la traducción francesa de un volumen del holandés Bernard Nieuwentyt (1654-1718), *De l'existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature, ou traité téléologique*, y en el de la historia natural por un enorme tratado de Noël-Antoine Pluche, *Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit*, publicado entre 1732 y 1742. Fue en esta figura de enorme proyección internacional, *abbé* Pluche, que se inspiró por cierto Diderot al escribir en la *Correspondance littéraire* su ambiciosa relación en forma de cuento moral para el Salón de la *Académie de peinture et de sculpture* de 1767⁴⁶. En los llamados «paseos» (*promenades*) de Vernet Diderot elabora un diario del paseante. En él encontramos reflexiones y emociones experimentadas a través de andadas por paisajes de campaña, de lagos, de montaña y de costas tormentosas (siete en total para hacer una serie demiúrgica) inspirados en aquellos pintados por Claude Joseph Vernet. Al igual que Fontenelle y el *abbé* Pluche, Diderot presentó su movimiento por el mundo en forma de diálogo, y entre el caminante religioso y el enciclopedista establece y encausa dos modos de entender el espectáculo natural. Su interlocutor, el abate, sostiene que las maravillas de la naturaleza otorgan al espectador conceptos de belleza y bondad, de armonía

43. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xxiv.

44. NIEUWENTYT, Bernard: *De l'existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature, ou traité téléologique dirigé contre la doctrine de Spinoza par un médecin hollandais*. París, Impr. de J.Vincent, 1725.

45. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xvii.

46. Sobre el horizonte intelectual que inspira esta crítica de arte ficcionalizada, véase MACSOTAY, Tomas: «Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes. Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter» en MICHEL, Christian & MAGNUSSON, Carl (eds.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. París, Académie de France à Rome-Villa Médicis, 2013, pp. 185-202.

universal, de felicidad humana y vida eterna, ideas que Diderot admira desde una emocionada falta de convicción. El editor de la *Encyclopédie* las considera residuos de la infancia de la civilización: ideas sobre el mundo que resolvían problemas comunitarios de pueblos primitivos, pero llenos de delirio, de fanatismo y de excesos bélicos. Se une a su amigo el abate en la emocionalidad que le despierta lo natural, pero se despide definitivamente, convencido de formar parte de la «era de la razón» que hace de todo hombre y mujer un individuo solitario, de toda fe en un mundo natural ordenado por un Dios grandioso o benevolente.

LA CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS Y LA TEORÍA DE LA INSTALACIÓN

Hasta aquí llega una reconstrucción de la figura del espectador ante el mundo natural entre personajes cercanos a los círculos italianistas de Boffrand, De Haye y Natoire. Por un lado, se ha querido sugerir que, a finales de la primera mitad del siglo XVIII, el modelo artístico que se promueve es distintivamente teatral. Lo es por su carácter visual, potenciado por las innovaciones de la ópera y la pantomima espectaculares de Servandoni, pero lo es especialmente por la combinación entre «la visita», el espectáculo natural y la secuencia dramática. Eso convertía al espectador en una figura compleja. Su interés en el mundo natural aceptaba una serie de convenciones (como la del capricho arquitectónico) que moralizaban lo natural. Pero además era un espectador invitado a emprender un viaje imaginario, por la vía del teatro, a ese mundo natural que se intentaba representar. La narración de ese viaje generaba profundas emociones –emociones que no se podían distinguir de una contemplación del orden cósmico, del aliento custodio del creador en el planeta y los astros.

Se ha trazado así un contexto histórico que explicaría la forma singularmente envolvente que recibió la Capilla de los huérfanos de Boffrand. Llegado aquí, se puede hacer una última pregunta: ¿qué significa este momento histórico para la lectura de una diacronicidad de espacios inmersivos y objetos desbordantes en el arte? La creación de campos visuales o multisensoriales capaces de agotar la capacidad de percepción del espectador, de contenerlo y suspendido en un estado de fascinación incluso cuando está en movimiento, crea una condición propia de lo que en últimos tiempos se ha llamado la instalación artística. Me apoyo en lo que sigue de un estudio acerca de la teoría de la instalación de Juliane Rebentish, así como el estudio de su morfología y discurso crítico por parte de Anne Ring Petersen⁴⁷.

47. Véase: PETERSEN, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2015; REBENTISCH, Juliane: *Aesthetics of Installation Art*. Berlín, Sternberg Press, 2012; FISCHER-LICHTE, Erika (1998), «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur». En FISCHER-LICHTE, Erika; KREUDER, Friedemann & PFLUG, Isabel (eds.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tubinga y Basilea, Francke, 1998, pp. 1-20. Los estudios de Claire Bishop y Alex Potts aportan importantes ideas sobre la vinculación entre la instalación como tipo de objeto y constelaciones como el cine o el interior escultórico. Véase: BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. Londres, Tate, 2005; POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2001.

La obra se convierte durante la visita en una esfera física y participativa penetrable por parte de esta audiencia, que en ella se hace presente o en ella actúa, permitiendo que la experiencia sea aquella de un estado de transición. Se trata de la vivencia de un *rite de passage*, de una iniciación vivida como condición de individualidad, y a la vez desde una sensación de ser, en carne propia, imagen. Así lo entiende la misma Anne Ring Petersen, que toma prestado este concepto de estado de transición de antropólogos como Arnold van Gennep. La capilla de los huérfanos funcionó como una caja dentro del cual un complejo tejido de informaciones visuales permitía al espectador entretener la experiencia de un pasaje. La idea era elaborar para el visitante una especie de secuencia dramática por el mundo natural. A la vez, era un corredor que prometía un descenso en el tiempo y un cierto recorrido anímico. Esa inmersión espectacular le permitiría ser iniciado en la moralidad y el profundo sentir (incluso en circunstancias nuevas, las de su época) que debería despertar la imagen de Belén. Todo en esos muros, al igual que las obras de Servandoni o las páginas de Dulart, era poesía de la representación natural, escenificación de transitar, viajar y asombrarse ante el mundo. Pero indispensable era, a la vez que el carácter envolvente de la capilla, el movimiento físico e incluso gestual del visitante, así como la creación de imágenes para consumo personal en los grabados de Fessard. La caja de ilusiones, la atmósfera afectiva eclesiástica, que impulsaba el interior de la capilla situaría al espectador en una dinámica relación de ensoñación y magia. Si el viaje era exitoso, el proceso abriría su espíritu y movería su corazón a unirse al cuidado de los huérfanos. Pero confirmando algunas de las tesis sobre el arte de la instalación, el artefacto cultural que aparecía entre las pantomimas de Servandoni, los poemas sobre las ciencias naturales y ese interior eclesiástico tardobarroco era un artefacto que se presentaba al usuario como herramienta de intensa implicación y contemplación personales. Ellas le invitaban a dejarse «transportar» a una dimensión sobrenatural de energías, movimientos y conmoción cósmica.

REFERENCIAS

- ANÓNIMO: *Au sujet du spectacle de la révolte et de la chute des Anges Rebelles, proposé et exécuté par le Sieur Servandoni, Chevalier de l'Ordre de Christ, Peintre et Architecte du Roi, de l'Académie Royale de Peinture, et qui doit être représentée sur le Théâtre de la Salle des Machines au Palais des Thuilleries au mois de Mars de 1758*. París, Salle des Machines, 1758.
- ARMSTRONG, Christopher Drew: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Londres, Routledge, 2012.
- ATKINSON, Niall & CAVIGLIA, Susanna: «Making sense of Rome in the eighteenth century: walking and the French aesthetic imagination». *Word and Image*, 34, n°3 (2018), pp. 216-237.
- BAILEY, Gauvin: *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. Nueva York, Ashgate/Routledge, 2014.
- BAUDEZ, Basille: *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. Londres, Tate, 2005.
- BOFFRAND, Gabriel Germain: *Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art. Les Plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les Pays Etrangers*, París, Guillaume Cavelier, 1745.
- BÖHME, Gernot: «Atmosphäre kirchlicher Räume», en: BÖHME, Gernot: *Anmutungen über das Atmosphärische*. Vayrac, Arcaden, Edition Tertium, 1998, pp. 85-106.
- BOLLA, Peter de: *The Education of the Eye, Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*. Stanford, Stanford University Press, 2003.
- BRYSON, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BURNS, Sarah: «Girodet-Trioson's Ossian: The Role of Theatrical Illusionism in Pictorial Evocation of Otherworldly Beings». *Gazette des beaux-arts*, n° 96 (1980), pp. 13-24.
- CHARLTON, David: «Hearing through the eye in eighteenth-century French Opera», in HIBBERD, Sarah & WRIGLEY, Richard (eds.): *Art, Theatre and Opera in Paris. Exchanges and Tensions*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 17-37.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MS, 1990.
- DULART, Paul-Alexandre: *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature. Poème*. París, Saillant, 1767.
- FINOT, André: «L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle». *Annales historiques de l'électricité*, n°7, 1, (2009), pp. 11-23.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1998), «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur» en: FISCHER-LICHTE, Erika; KREUDER, Friedemann & PFLUG, Isabel (eds.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tubinga y Basilea, Francke, 1998, pp. 1-20.
- GEIMER, Peter: «Der 'Haus der Inkohärenz': Capriccio und Sammlung im 18. Jahrhundert» en MAI, Ekkehard & REES, Joachim: *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*. Colonia, König, 1998.
- GRIFFERO, Tonino & MORETTI, Giampiero (eds.): *Atmosphere/Atmospheres. Testing a new paradigm*. Milán, Mimesis International, 2018.

- HEERING, Caroline: «De la parure festive à l'expérience de l'éphémère: étudier le sens de l'ornemental ou des dispositifs de la métamorphose spectaculaire». *GEMCA: Papers in Progress* 2, no. 1 (2013), pp. 21-36.
- HEYBROCK, Christel: *Jean Nicolas Servandoni (1695 - 1766). Eine Untersuchung seiner Pariser Bühnenwerke*. Colonia, Wienand, 1970.
- JOLLET, Etienne: «Les rapports entre les sciences et les beaux-arts dans les écrits de C.-H. Watelet». *Dix-huitième siècle*, 31 (1999), pp. 217-231.
- KAVANAGH, Thomas M.: *Enlightened Pleasures. Eighteenth-century France and the New Epicureanism*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2010.
- KIRCHNER, Thomas: *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der Französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhundert*. Mainz, Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- LAUGIER, Marc-Antoine: *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, mise au jour, & augmentée de plusieurs notes intéressantes*. París, Claude-Antoine Jombert, 1772, pp. 231-232.
- LAVOISIER, Antoine Laurent de: «Rapport sur la manière d'éclairer le spectacle», en Grimaux, E. (ed.): *Œuvres de Lavoisier*, vol.3. París, Imprimerie Impériale, 1865, pp. 91-102.
- LAZARDZIG, Jan (eds.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik Kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 2006, pp. 127-166.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Martin: *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. París, L'Auteur & Benoît Morin, 1780.
- LEROY, Julien-David: *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. París, Louis-François Delatour, 1758.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. París, Gallimard, 2003.
- MACSOTAY, Tomas: «Appropriations. Some remarks on secular and religious responses to Spanish devotional sculpture», in SAMANIEGO, Cristina; GRAS, Irene & ARAGONÈS, Núria: *L'Escultura a Estudi. Iniciatives i projectes*. Barcelona, Singularitats, 2016, pp. 21-41.
- MACSOTAY, Tomas: «The distracted believer and the return to the first basilicae: Marqués de Ureña's 'Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo (1785)»». *Architectural Histories*, 6 (1) (2018), pp. 1-15.
- MACSOTAY, Tomas: *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*. Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014.
- MACSOTAY, Tomas: «Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes. Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter» en MICHEL, Christian & MAGNUSSON, Carl (eds.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. París, Académie de France à Rome-Villa Médicis, 2013, pp. 185-202.
- MAUZI, Robert: *L'idée du bonheur dans la Littérature et la pensée française au XVIII^e Siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1960.
- NIUWENTYT, Bernard: *De l'existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature, ou traité téléologique dirigé contre la doctrine de Spinoza par un médecin hollandais*. París, Impr. de J.Vincent, 1725.
- PETERSEN, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2015.
- PELLETIER, Louise. *Architecture in Words. Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. Londres y Nueva York, 2017.
- POTTS, Alex: «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, n° 24, 2 (2001), pp. 5-23.
- POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2001.

- RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008.
- REBENTISCH, Juliane: *Aesthetics of Installation Art*. Berlín, Sternberg Press, 2012.
- RIOPELLE, Christophe: «Notes pour la Chapelle des Enfants-Trouvés en Paris». *Marsyas*, 21 (1981/1982), pp. 29-35.
- ROTHELIN, Abbé de: «Discours préliminaire», en POLIGNAC, Cardinal de: *L'Anti-Lucrèce*. Bruxelles, François Foppens, 1772.
- SCHIEDER, Martin: «Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime». *Passages – Passagen*, vol. 53. Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2016.
- SERVANDONI, Giovanni Niccolò: *La Descente d'Énée aux Enfers, Representation donnée sur le Théâtre des Thuilleries, par le Sieur Servandoni, le conquième Avril 1740*. Paris, Pissot, 1740.
- STAFFORD, Barbara: «Die 'Katholisierung' der Projektionstechnologie im Zeitalter der Aufklärung. Theugonie und die medialen Ursprünge der Kunst», in SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger & RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008.
- TREVIEN, Claire: «Théâtre de l'ombre: Visions of Afterlife in Prints and Plays of the French Revolution». *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37, n°4 (2014), pp. 517-532.
- VAN DER MEULEN, Nicolaj: *Der parergonale Raum: Zum Verhältnis Von Bild, Raum Und Performanz in Der Spatbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*. Viena, Böhlau Verlag, 2015.
- VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010.
- WATELET, Claude Henri: «Sur la Poésie dans l'art de la Peinture», in LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian & HAOUADEG, Karim (eds.): *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel: 1747-1752*, vol.I. Paris, ENSBA, 2012, pp. 126-141.
- WESTON, Helen: «The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets», in KROMM, Jane & BENFORADO, Susan (ed.): *A History of Visual Culture: Western Civilization from the Eighteenth to the Twenty-First Century*, Oxford, Berg, 2010, pp. 18-29.
- WESTON, Helen: «The Light of Wisdom: Magic Lanternists as Truth-Tellers in Post-Revolutionary France», in PORTERFIELD, Todd (ed.): *The Efflorescence of Caricature: 1759-1838*. Farnham, Ashgate, 2011, pp. 79-93.
- WILLIAMS, Hannah: «Saint Geneviève's Miracles: Art and Religion in Eighteenth-Century Paris», *French History*, vol. 30, n°3 (2016), pp. 322-353.
- WILLIAMS, Hannah: «Staging Belief: Immersive Encounters and the Agency of Religious Art in Eighteenth-Century Paris», en GRAVE, Johannes; HOLM, Christiane; KOBİ, Valérie & VAN ECK, Caroline (eds.): *The Agency of Display: Objects, Framings and Parerga*. Dresde, Sandstein Verlag, 2018, pp. 62-78.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*