

LA BIBLIA DE AMIENS

A B A D A EDITORES



JOHN RUSKIN

PREFACIO DE
MARCEL PROUST

EDICIÓN DE
JUAN CALATRAVA

JOHN RUSKIN
La Biblia de Amiens

JOHN RUSKIN (1819-1900) fue durante sesenta años una de las grandes figuras de referencia del pensamiento europeo. Su nostalgia por el pasado y su postura estética, moral y religiosa antimoderna dieron lugar a obras como *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* o *Las Piedras de Venecia*. En esta línea se inserta *La Biblia de Amiens* (1880-1885), el libro en el que Ruskin eligió la catedral de Amiens como piedra de toque de su particular ajuste de cuentas con la sociedad industrial.

MARCEL PROUST (1871-1922) fue durante un tiempo un ferviente admirador de Ruskin y ello le llevó a traducir al francés *La Biblia de Amiens*, acompañando su traducción (publicada en 1904) de numerosas notas y un extenso prefacio que, como todas las páginas proustianas, cobra enseguida vida propia más allá del tema inmediato que lo había motivado, convirtiéndose en una de las más interesantes reflexiones estéticas del Proust anterior a la *Recherche*.

La presente edición reúne la obra original de Ruskin y el texto de Proust, y se acompaña de un estudio introductorio de JUAN CALATRAVA, profesor de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Granada

LECTURAS

Serie **Hª del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan CALATRAVA y Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

IMAGEN DE PORTADA: *Pórtico norte de la catedral de Amiens (antes de la restauración)*

TÍTULO ORIGINAL: *The Bible of Amiens*

© JUAN CALATRAVA, del estudio introductorio, 2006

© ABADA EDITORES, S.L., 2006

de la presente edición

Plaza de Jesús, 5

28014 Madrid

Tel.: 914 296 882

fax: 914 297 507

www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 13 978-84-96258-86-0

ISBN 10 84-96258-86-6

depósito legal M-43.654-2006

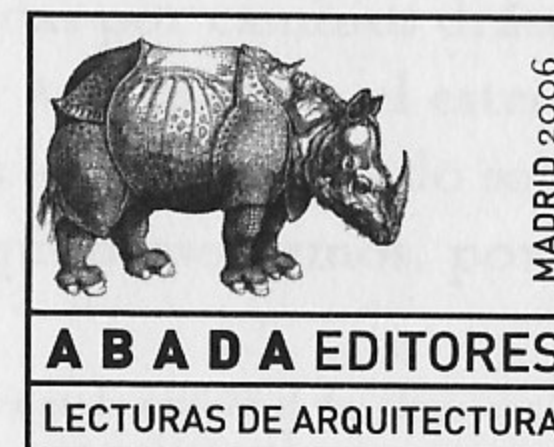
preimpresión AMPARO DÍAZ-CORRALEJO

impresión LAVEL

JOHN RUSKIN La Biblia de Amiens

prefacio de
MARCEL PROUST

edición de
JUAN CALATRAVA



**DOS PEREGRINOS Y UNA CATEDRAL:
RUSKIN, PROUST, AMIENS***

JUAN CALATRAVA

Si las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX fueron, como es bien sabido, una época pródiga en acontecimientos culturales de todo tipo, una gran mayoría de los mismos puede leerse como un intento de respuesta a la gran cuestión a la que la revolución industrial y el imparable proceso de urbanización habían otorgado un lugar central: la relación de la sociedad moderna con su pasado y con las formas tradicionales de la vida. Las oposiciones binarias del tipo arte/industria, historia/modernidad, técnica/naturaleza, ingeniero/arquitecto, ciudad/campo, artesano/obrero, reproducibilidad técnica/objeto individual, masa/artista, etc., constituyen el hilo conductor de los grandes debates de ideas de estas décadas marcadas por cambios drásticos y acelerados.

Este contexto de «crisis» (en el estricto sentido etimológico del término) es el telón de fondo sobre el que se desarrolla el diálogo que aquí presentamos, por primera vez al lector

* Este trabajo se encuadra en la actividad del Proyecto de Investigación MEC-2004 HUM-01851.

en castellano, entre dos de los más grandes *maîtres à penser* de esta Europa convulsa: John Ruskin y Marcel Proust. Se trata, por supuesto, de un diálogo de un tipo muy particular, ya que sus interlocutores, entre los que había una separación de dos generaciones, nunca llegaron a conocerse (aunque hubiera sido perfectamente posible, ya que cuando Ruskin murió, Proust tenía veintinueve años), por más que Proust imaginara haberlo visto personalmente durante su visita a la exposición Rembrandt en Amsterdam en octubre de 1898. Sin embargo, cuando, en los años finales del siglo XIX, el joven Marcel Proust comenzó a interesarse (o, más bien, a deslumbrarse) por los escritos del pensador británico, no hizo más que responder a la interpelación genérica que, desde la década de 1830 hasta su muerte, sobrevinida exactamente en el cambio de siglo, en 1900, no dejó Ruskin de lanzar a sus cada vez más numerosos lectores para que se implicasen en la reforma a un tiempo moral y estética de la sociedad moderna.

Nacido en 1819, hijo de un rico comerciante de vinos y licores (con estrechas relaciones con bodegueros del sur de España), John Ruskin¹ tuvo una amplísima formación humanística y

1 La edición canónica de las obras de Ruskin es *The Works of John Ruskin*, Londres, 39 vols., 1903-1912, que se encuentra actualmente disponible en CD-Rom (Ruskin Foundation, Lancaster University). Entre los numerosísimos estudios generales sobre la vida, la obra, las ideas y la influencia de Ruskin, citemos los de J. D. ROSENBERG, *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, Londres, 1963; G. P. LANDOW, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton (EE.UU.), 1971; R. HEWISON, *John Ruskin: the Argument of the Eye*, Princeton (EE.UU.), 1976; J. ABSE, *John Ruskin. The Passionate Moralizer*, Londres, 1980; J. D. HUNT, *The Wider Sea. A Life of John Ruskin*, Nueva York, 1982; J. D. HUNT, (ed.), *The Ruskin Polygon: essays in the imagination of John Ruskin*, Manchester, 1982; E. K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge (Mass.), 1982; W. KEMP, *The Desire of my Eyes: the Life and Work of John Ruskin*, Londres, 1992; S. EMERSON, *Ruskin: the Genesis of Invention*, Cambridge, 1993; D. BIRCH (ed.), *Ruskin and the Dawn of the Modern*, Oxford, 1999; J. BATCHELOR, *John Ruskin. No Wealth but Life*, Londres, 1999; T. CERUTTI (ed.), *Ruskin and the twentieth-century. The modernity of Ruskinism*, Vercelli, 2000; AA.VV., *Relire Ruskin*, Paris, 2003. La biografía más útil y completa es la de T. HILTON, *John Ruskin*, New Haven, 2002 (2ª ed., que reúne los dos volúmenes de la misma, antes publicados separadamente). Cfr. también la introducción general y los distintos textos introductorios a cada sección en la compilación de Kenneth Clark, *John Ruskin: Selected Writings*, Londres, 1982.

científica (y no sólo erudita, con estudios en Oxford, sino punteada por numerosos viajes de los que nos ha quedado el legado de un inmenso corpus de notas y dibujos), acompañada, sin embargo, desde el principio, de unas exacerbadas preocupaciones religiosas que serían ya para siempre inseparables de sus reflexiones estéticas, arquitectónicas, históricas, económico-sociales o literarias. Así, el conjunto de la obra de Ruskin, sea cual sea el campo tratado en cada uno de sus escritos, está profundamente marcado por sus continuas lecturas y relecturas de la Biblia, el libro que acompañó siempre su itinerario vital e intelectual, convirtiéndose en el cristal a partir del cual contempló e interpretó todos los fenómenos de una sociedad en plena transformación y a la que se sentía básicamente ajeno. Sin embargo, como muchos otros de sus contemporáneos ingleses, desde el punto de vista cultural esa religiosidad no fue excluyente ni fanática, sino que persiguió siempre la integración del otro gran pilar de la formación de las elites británicas victorianas: la cultura clásica. Ruskin, que tenía un amplísimo conocimiento de los escritores griegos y latinos (a los que, por supuesto, leía en su idioma original), resultó particularmente marcado por el pensamiento de Platón, que entendía conciliable con las Escrituras. Así debe entenderse también, en materia estética, su esfuerzo continuado por integrar el arte clásico antiguo en las lecciones del arte cristiano —un aspecto de su obra sobre el que también insistirá especialmente el propio Proust—.

Este énfasis de Ruskin en lo religioso no constituye, sin embargo, una mera particularidad biográfica personal, sino la manifestación de un fenómeno cultural global bien encuadrable en el denso clima ideológico de la Inglaterra victoriana, muy marcada por las ramificaciones de un complejo debate teológico en el que a las viejas diferencias históricas entre «papistas», protestantes, diversos credos reformados, etc., venía ahora a superponerse el nuevo gran problema de la

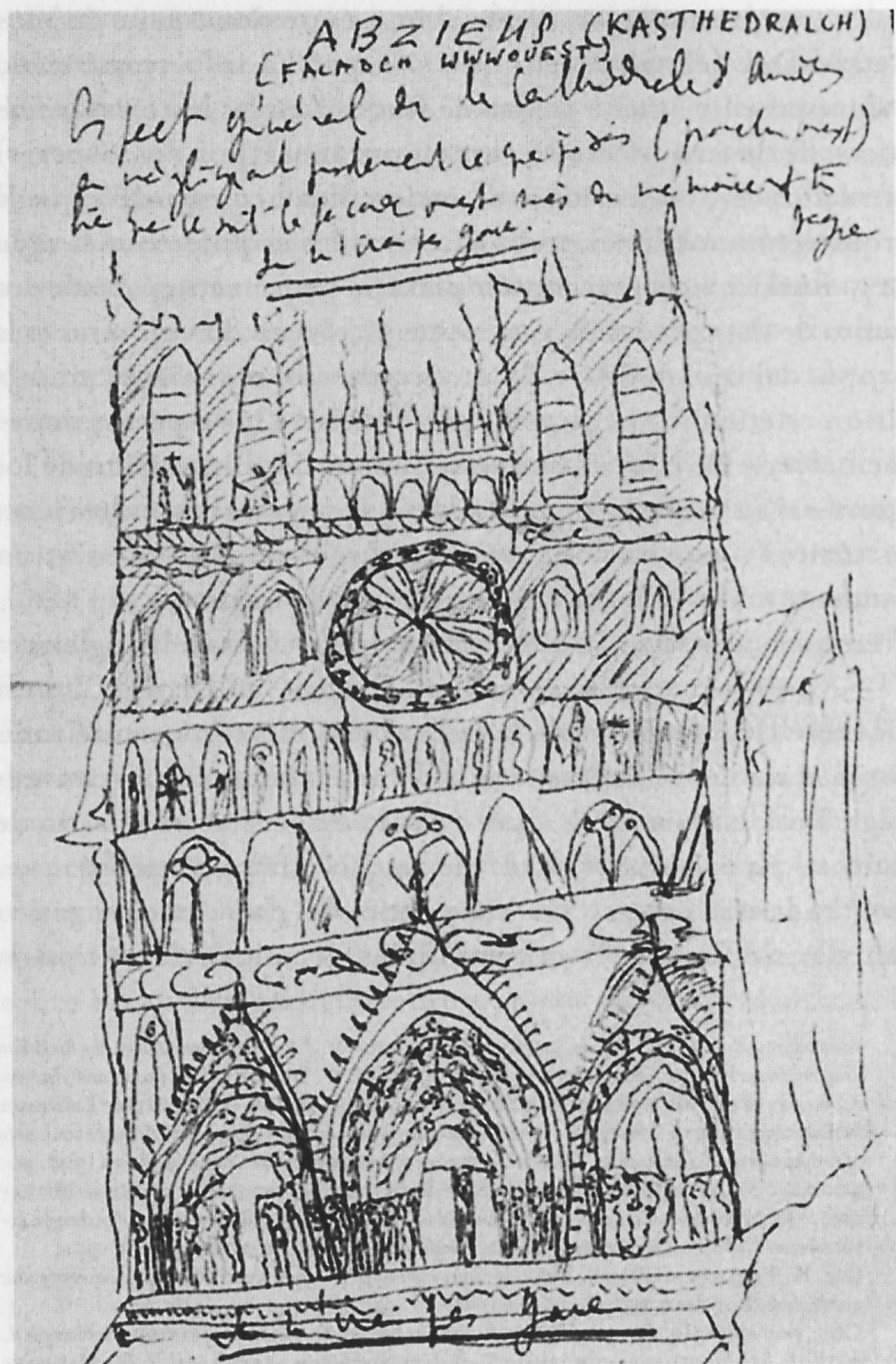
religiosidad moderna: el papel de la religión en la sociedad industrial y urbana². La pujanza del movimiento eclesiológico, de especial importancia para la arquitectura, o las tentativas (vanas en su conjunto, pero especialmente perseguidas por Ruskin) de aproximación entre protestantismo y catolicismo ante el enemigo común del moderno materialismo urbano no son sino algunos de los aspectos más conocidos de esa efervescencia religiosa cuyos hilos entrecruzados a menudo resultan desentrañables tan sólo por los especialistas en la materia y que impregna a una gran parte de la cultura victoriana.

Tras algunas incursiones tempranas en el terreno de la arquitectura³, lo esencial de las ideas de Ruskin en esta materia quedó fijado en el espacio de menos de cinco años en dos obras que le asegurarían una gran notoriedad y le introducirían de lleno en el debate arquitectónico decimonónico: *The Seven Lamps of Architecture* (1849) y *The Stones of Venice* (1851-1853)⁴. En ellas se podían encontrar ya perfectamente expresados los dos rasgos fundamentales de la aproximación ruskiniana a la arquitectura: la consideración de la misma como un hecho esencialmente artístico, ligado sobre todo a la visión pictórica, y no como un hecho de orden técnico o estructural, y el peso aplastante de las consideraciones de orden moral y religioso sobre los análisis estrictamente estéticos y arquitectónicos⁵.

- 2 G. PARSONS (ed.), *Religion in Victorian Britain*, Manchester, 1988, 2 vols. Un asequible resumen en castellano de los complejos aspectos religiosos de la Inglaterra de Ruskin, en E. CANALES, *La Inglaterra victoriana*, Madrid, 1999, pp. 166-180.
- 3 Entre las que destaca de manera especial el texto «The Poetry of Architecture», publicado en 1837-1938 en el *Architectural Magazine*, la revista que dirigía el paisajista John Claudius Loudon y en la que Ruskin colaboró firmando con el seudónimo de «Kata Phusin».
- 4 De ambas obras existen ediciones castellanas: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Barcelona, 1988, y *Las Piedras de Venecia*, Madrid, 1989.
- 5 Sobre el pensamiento arquitectónico de Ruskin, cfr. especialmente, de entre una gran cantidad de bibliografía general y estudios monográficos, K.O. GARRIGAN, *Ruskin on Architecture. His thought and influence*, Madison (USA), 1973; R. MONEO e I. SOLÀ-MORALES, *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, Barcelona, 1975; J. UNRAU, *Looking at*

Así, en primer lugar, frente al interés predominante de Viollet-le-Duc (el arquitecto que siempre ha sido emparejado —abusivamente— como *pendant* de Ruskin⁶ en las historias canónicas de la arquitectura contemporánea) por los aspectos estructurales y las lecciones de racionalidad constructiva que la arquitectura medieval podía ofrecer a los arquitectos del siglo XIX, Ruskin siempre contemplará la arquitectura desde un punto de vista predominantemente pictórico. Su visión no es la propia del ojo analítico de un arquitecto-ingeniero, sino la visión estética que otorga sus prioridades a los aspectos ornamentales de los edificios: el revestimiento, la disposición de los adornos, su carácter de portador de programas escultóricos, pictóricos o musivarios y, sobre todo, el color (una cuestión candente en los debates arquitectónicos de mediados del XIX⁷). Frente a la idea vitruviana y clasicista (defendida en la Inglaterra de su época por arquitectos tan señalados como Charles Robert Cockerell), que entiende la belleza arquitectónica ante todo como el resultado de la armonía de unas proporciones universales, Ruskin insistirá siempre no sólo en el carácter relativo de todo sistema proporcional (de hecho, siempre pensó que, frente a la seca proporción matemática del clasicismo, el gótico veneciano o francés ofrecían múltiples ejemplos de otro tipo de

- Architecture with Ruskin*, Londres, 1978; M. SWENARTON, *Artisans and Architecture: the Ruskinian Tradition in Architectural Thought*, Nueva York, 1988; M.W. BROOKS, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, 1989; M. WHEELER (ed.), *Ruskin, Tradition and Architecture*, Lancaster University, 1992; C. BALJON, «Interpreting Ruskin: the argument of *The Seven Lamps of Architecture* and *The Stones of Venice*», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 4, 1997, pp. 401-414; S. QUILL, *Ruskin's Venice: The Stones Revisited*, Aldershot, 2000; I. SOLÀ-MORALES, «John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura», texto publicado originalmente en 1988 y ahora reimpresso en *Inscripciones*, Barcelona, 2003, pp. 79-95.
- 6 Cfr. N. PEVSNER, *Ruskin and Viollet-le-Duc: englishness and frenchness in the appreciation of gothic architecture*, Londres, 1969.
- 7 Cfr., por ejemplo, D. VAN ZANTEN, *The architectural polychromy of the 1830s*, Harvard, 1977; R.D. MIDDLETON, «Hittorf's polychrome campaign», en R.D. MIDDLETON (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, Londres, 1984, pp. 174-195; VAN ZANTEN, D., «Architectural polychromy: life in Architecture», *ibid.*, pp. 196-215.



LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE AMIENS EN UN DIBUJO DE MARCEL PROUST ENVIADO A REYNALDO HAHNE

JOHN RUSKIN
 (DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

C'était le jeu charmant de de sa richesse inépuisable de tirer des écrins merveilleux de sa mémoire des trésors toujours nouveaux : un jour la rose précieuse d'Amiens, un jour la dentelle dorée du porche d'Abbeville, pour les marier aux bijoux éblouissants de l'Italie.

Il pouvait, en effet, passer ainsi d'un pays à l'autre, car la même âme qu'il avait adorée dans les pierres de Pise était celle aussi qui avait donné aux pierres de Chartres leur forme immortelle. L'unité de l'art chrétien au moyen âge, des bords de la Somme aux rives de l'Arno, nul ne l'a sentie comme lui, et il a réalisé dans nos cœurs le rêve des grands papes du moyen âge : l'« Europe chrétienne ». Si, comme on l'a dit, son nom doit rester attaché au préraphaélisme, on devrait entendre par là non celui d'après Turner, mais celui d'avant Raphaël. Nous pouvons oublier aujourd'hui les services qu'il

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 310.

PÁGINA DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS DONDE APARECIÓ EL SEGUNDO DE LOS ARTÍCULOS DE PROUST DEDICADO A RUSKIN

proporciones más «emotivas») sino sobre todo en el valor del ornamento como principal fuente de expresividad de la arquitectura. Como resume I. Solà-Morales, Ruskin es ante todo «... un pensador de lo visual»⁸.

En este sentido, hay que destacar el hecho de que el interés de Ruskin por la arquitectura no fue nunca ni exclusivo ni determinado por parámetros profesionales, lo que le lleva a ocupar un lugar muy especial en la evolución del pensamiento arquitectónico del siglo XIX, del cual, pese a todo, forma parte importante, aunque desde luego no con esa influencia abrumadora que tan a menudo se ha sugerido. En efecto, aunque su pensamiento pudo tener, en determinados momentos, una amplia repercusión sobre algunos de los principales protagonistas del debate arquitectónico decimonónico, aunque sus libros fueron muy leídos y discutidos y sus conferencias e intervenciones públicas seguidas y debatidas con apasionamiento, toda una serie de estudios recientes propone reducir a sus justas dimensiones la idea habitual de un Ruskin como profeta indiscutido y fervientemente admirado por toda la cultura arquitectónica y artística de la Inglaterra victoriana, mostrándonos, por el contrario, cómo las provocadoras tesis ruskinianas suscitaban tantas críticas como adhesiones y cómo ello no es sino un síntoma de la enorme complejidad interna de una cultura que a menudo ha sido vista de un modo más bien reduccionista.

Como se ha dicho, su interés por la arquitectura no fue ni exclusivo ni profesional. Lo primero, porque tuvo que competir con otros grandes intereses ruskinianos que en diversas fases de su trayectoria intelectual pasaron a primer plano: sobre todo, la pintura (con la prolongada redacción de los su-

⁸ I. DE SOLÀ-MORALES, «John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura», cit., p. 81.

cesivos volúmenes de su monumental *Modern Painters*, sus estudios históricos sobre los pintores venecianos, su acendrada defensa de la obra de Turner —explícitamente evocado en *The Bible of Amiens*— o sus estrechas relaciones con algunos de los pintores prerrafaelistas), pero también la historia, las artes aplicadas, la economía política, las ciencias o, finalmente, los escritos autobiográficos.

Precisamente por ello, en segundo lugar, tampoco se trató de un interés directamente ligado a las preocupaciones profesionales de los arquitectos, enfrentados por entonces, sobre todo, a tres grandes problemas: el de los nuevos materiales y tipologías, el del «estilo» (es decir, la búsqueda de un estilo arquitectónico adecuado a la sociedad moderna, o incluso la cuestión de la pertinencia o no de la propia noción de «estilo») y el de la redefinición de las competencias profesionales (en polémica relación con los cada vez más poderosos ingenieros). Tales problemas preocuparon a Ruskin sólo de manera secundaria, en la medida en que tenían causas o consecuencias de orden moral. Sin duda es cierto que la radical diferenciación que establece entre «arquitectura» y «construcción», reservando la primera de estas denominaciones sólo a aquellas construcciones que tienen, además, *arte*, es decir, elementos no directamente utilitarios, podía insertarse de lleno en los esfuerzos de un gran sector de la profesión arquitectónica por establecer justamente en ese plus representado por «el arte» el umbral de diferencia (y de deslinde de competencias) con los ingenieros. Sin embargo, esa idea de la arquitectura como terreno de lo innecesario y ese absoluto desinterés por lo constructivo en modo alguno pueden encuadrarse en la defensa de la arquitectura histórica y de los viejos estilos en su sentido más tradicionalista y académico, ni hacer sin más de Ruskin un defensor de un eclecticismo arquitectónico que siempre rechazó.

Del mismo modo, su apasionado interés por las catedrales góticas de la Île-de-France y de Normandía⁹ (en general, y salvo ejemplos muy concretos, consideraba el gótico continental como muy superior en expresividad artística al de las Islas Británicas) resulta, ciertamente, inescindible del debate general en torno a los estilos y, más específicamente, de la polémica en torno al *gothic revival*, pero en modo alguno puede reducirse a los términos estrictamente arquitectónicos del neogótico. Si con bastante frecuencia se postula una relación directa entre Ruskin y el *gothic revival* británico (y, ciertamente, en el sustrato intelectual de su obra ocupa un lugar muy importante el debate contemporáneo no tanto sobre el gótico como estilo histórico cuanto sobre las posibilidades de su integración en la ciudad moderna¹⁰), lo cierto es, sin embargo, que las consideraciones de Ruskin en torno a la arquitectura gótica presentan un alto grado de originalidad que las individualizan claramente en el seno de este debate goticista. La cuestión de la utilización moderna del gótico —que Ruskin rechazaba como propuesta general— resulta marginal dentro de unas consideraciones que, como se ha repetido, son más de orden moral que propiamente arquitectónico, por más que sus argumentos se articulen en torno a un edificio, a una catedral. Su alta valoración del gótico en general y, en particular, su interés por el gótico veneciano y por las catedrales francesas debe entenderse, ante todo, como la cristalización de su idea, cada vez más radicalizada, de la arquitectura como despliegue de arte que habla a los sentidos, a las

emociones y, en definitiva, al alma, y no como hecho constructivo utilitario determinado por las simples exigencias de la física y de las necesidades materiales.

Lo importante no son, pues, los aspectos estilísticos o constructivos, sino la moral de la arquitectura, la moral que quedará bien expresada en las «siete lámparas», en esos siete principios que, más que reglas de orientación para la actividad profesional, resultan ser los únicos guías que pueden iluminar al arquitecto-artista en medio de la oscuridad de una época que, pese a todos sus progresos técnicos (o más bien a causa de los mismos), resulta tenebrosa. No es casual, entonces, que Ruskin eligiera para denominar a estos verdaderos mandamientos de la arquitectura la metáfora de la luz, pero de una luz que ya nada tiene que ver con las luces del progreso triunfalmente esgrimidas por la razón ilustrada, sino que asume la forma (evocadora de una actitud de trabajosa, humilde y vacilante búsqueda, entre tinieblas dificultosamente alumbradas, y llena, por lo demás, de claros ecos bíblicos), de las *siete lámparas*. Aunque sea imposible ahora resumir la gran variedad de ideas y de tesis concretas en que se desglosan las mismas, su simple denominación (advocación, casi podríamos decir) nos puede dar una clara idea de cuán lejos se encuentra la obra de Ruskin de constituir una reflexión directamente disciplinar sobre los principales problemas contemporáneos de la profesión arquitectónica: son las lámparas del Sacrificio, la Verdad, la Fuerza, la Belleza, la Vida, el Recuerdo y la Obediencia.

Tales *lámparas* fueron las que a lo largo de toda la segunda etapa de la obra de Ruskin se concretaron en una visión arquitectónica marcada por una profunda aversión hacia la ciudad contemporánea y hacia la mayor parte de sus manifestaciones arquitectónicas y urbanísticas, así como por una particular visión del pasado en clave prácticamente sagrada. La arquitectura producida por la moderna sociedad industrial adolece,

9 S. WILDMAN y C. GAMBLE (eds.), 'A Perpetual Paradise': Ruskin's Northern France, Lancaster University, 2002; C. GAMBLE, «Les trois clefs du gothique dans la France du Nord: Abbeville, Rouen et Amiens», en Catálogo exposición *Ruskin-Turner: Dessins et voyages en Picardie romantique*, Amiens, 2003, pp. 30-45.

10 J. F. WHITE, *The Cambridge Movement, the Ecclesiologists and the Gothic Revival*, Cambridge, 1962; K. CLARK, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, 1962; R. MACLEOD, *Style and Society: Architectural Ideology in Britain, 1835-1914*, Londres, 1971; G. GERMANN, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, Londres, 1972; C. BROOKS, *The Gothic Revival*, Londres, 1995.

para Ruskin, de los previsibles pecados de anonimato, uniformidad y materialismo. Es una arquitectura que es de todos y no es de nadie, que ha sido producida (independientemente de cuál sea su forma o su «estilo») sólo por el afán individual de gloria o de ganancia y no por el impulso espiritual colectivo, lo que se traduce, paradójicamente, en una condenable precariedad no tanto física cuanto moral e incluso estética: frente a la idea de duración en el tiempo representada por la arquitectura tradicional, la contemporánea resulta en el fondo, pese a todos los progresos técnicos en el campo de lo que Vitruvio llamó la *firmitas*, tan efímera como el propio acelerado consumo de bienes y de ideas que caracteriza al nuevo imperio de la mercancía.

De ahí la compleja relación del pensamiento ruskiniano con la arquitectura del pasado y con la propia idea de tradición, entendida siempre por él no en sus aspectos más formales o superficiales sino en su sentido etimológico, con toda la sacralidad del derecho ancestral, de *traditio*, es decir, entrega y transmisión de un legado. Es en este punto donde se sitúan sus reflexiones en torno al por entonces novedoso problema de la restauración arquitectónica. En efecto, es en estas décadas centrales del siglo XIX cuando surgen, ante la conciencia del peligro de su desaparición, el propio concepto de *patrimonio* y todas las cuestiones inherentes a este nuevo territorio conceptual¹¹: definición de los objetos a proteger, tipos y grados de protección, criterios de restauración o conservación, etc. La postura de Ruskin en esta materia se ha hecho famosa a partir de un malentendido: sus supuestas polémicas con Viollet-le-Duc, que nunca tuvieron lugar y que constituyen más bien una simplificación posterior de un debate mucho más complejo de lo que permite sugerir esta especie de duelo entre dos cabezas de

11 La obra fundamental a este respecto sigue siendo la de F. CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992. Véase también F. BERCÉ, *Des Monuments historiques au Patrimoine, du XVIII^e siècle à nos jours, ou «Les égarements du cœur et de l'esprit»*, París, 2000.

facción. En cualquier caso, es cierto que, frente a la postura decididamente intervencionista del arquitecto francés, Ruskin propugnará un radical abstencionismo que proscribía prácticamente toda intervención de restauración y limita las actuaciones modernas a la consolidación y conservación (y aún con reservas, ya que todo edificio tiene una vida que inevitablemente llega a su fin, momento en el que debe dejarse morir «abierto y francamente, sin que ninguna institución deshonrosa y falsa venga a privarlo de los honores fúnebres del recuerdo»)¹². Tal abstencionismo, sin embargo, una vez más, no es una opción disciplinar tomada desde el campo de la arquitectura, sino ante todo una obligación moral para quien se siente atado por el legado de las generaciones precedentes, cuyo trabajo ha dado al monumento o edificio un carácter prácticamente sagrado que no se puede profanar reconstruyéndolo por mezquinas razones que nada tienen que ver con el impulso original que le dio vida: «No tenemos el menor derecho [a tocar los monumentos del pasado]. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a quienes los edificaron y en parte al conjunto de las generaciones humanas que nos seguirán». Nuestro papel, por tanto, no es sino el de humildes y fieles transmisores que, en el curso de nuestro efímero paso por el mundo, podremos extraer de la arquitectura del pasado ante todo lecciones morales y espirituales, y sólo a continuación estéticas y constructivas.

El legado arquitectónico del pasado no es, pues, para Ruskin un simple recuerdo nostálgico, sino una verdadera presencia moral necesaria para la salvaguarda de lo espiritual en el mundo

12 Específicamente sobre Ruskin y la restauración arquitectónica, véase, además de las obras citadas anteriormente y del capítulo correspondiente de F. CHOAY, *op. cit.*, F. DELLA REGINA, «John Ruskin e le origini della moderna teoria del restauro», en *Restauro* 13-14 (1974); R. DI STEFANO, *John Ruskin. Interprete dell'architettura e del restauro*, Nápoles, 1983; A. L. MARAMOTTI POLITI, «Ruskin fra architettura e restauro», en E. CASIELLO (ed.), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venecia, 1996, pp. 121-143; J. RIVERA BLANCO, *De Varia Restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid, 2001, pp. 123-129.

del presente. El edificio antiguo no debe ser conservado por criterios estéticos o históricos, sino ante todo por criterios morales, recuperando para los hombres de la sociedad industrial ese olvidado *moneo* (esto es, advertencia) que está presente en la raíz misma de la palabra *monumento*. Los edificios antiguos, ante todo, *re-presentan*: vuelven a presentar ante nuestros avergonzados ojos el ejemplo de una sociedad orgánica y de un trabajo gozosamente cumplido no por la recompensa económica sino por amor a Dios y a la propia honra. Como veremos, tras las piedras y las esculturas de la catedral de Amiens, lo que ve Ruskin es el tiempo feliz en que existía la posibilidad de una obra colectiva para la comunidad, de un trabajo no profanado por el materialismo mercenario.

Pero, precisamente por ello, la catedral no es nunca para él un edificio aislado, sino algo integrado en la ciudad, en la colectividad que la ha producido: un producto surgido del terruño, del propio suelo patrio. Es así como debe entenderse uno de los aspectos de mayor trascendencia posterior de las teorías de Ruskin: su reivindicación pionera del valor patrimonial de la arquitectura doméstica y del conjunto de los tejidos urbanos antiguos. En efecto, ya desde sus años de formación Ruskin podía contar con el ejemplo de intelectuales como Samuel Prout, cuyo interés por los cascos urbanos de las viejas ciudades europeas le reveló muy pronto que el contrapunto a la suciedad, fealdad y materialismo de la moderna ciudad industrial podía encontrarse no tan sólo en ese paisaje natural tan exaltado por la tradición británica del *picturesque* (a la que Ruskin no era en absoluto ajeno, y que introduce de soslayo en la propia *Bible of Amiens* bajo la figura de Turner) sino también en las ciudades históricas supervivientes, que importaba ahora conservar como conjuntos vivos¹³. De

13 Cfr., además de las obras generales citadas en notas anteriores, M. LANG *Designing Utopia: John Ruskin's Urban Vision for Britain and America*, Montreal/Nueva York/Londres, 1999.

hecho, desde la década de 1850 Ruskin preconiza ya la salvaguarda no sólo de los edificios aislados sino también del tejido mismo de las ciudades antiguas, a partir de ejemplos que terminarán por adquirir para él un verdadero valor de mito: sobre todo Venecia, pero también Oxford, Rouen y, por supuesto, esa Amiens que, aún dañada por la fealdad moderna simbolizada por la estación de ferrocarril, sigue siendo, con todo, el sustrato histórico sin el que la catedral, a la que alumbró, carecería de valor.

Y será precisamente Amiens, visitada por Ruskin en diversas ocasiones (una de ellas especialmente significativa: en 1848, en el contexto de los recientes acontecimientos revolucionarios) y utilizada en diversos momentos como ejemplificación de sus tesis¹⁴, la ciudad que sirva de escenario para el encuentro ideal entre John Ruskin y Marcel Proust, que tuvo como eje, sobre todo (aunque no exclusivamente), una obra tardía del primero: *The Bible of Amiens*, publicada entre 1880 y 1885, en esa etapa final de la vida de Ruskin, ya marcada por los intermitentes pero cada vez más frecuentes desórdenes mentales (primer ataque de locura en 1878) y en la que las ideas clave de los años cuarenta y cincuenta se radicalizan hasta límites insospechados.

El propio título de *La Biblia de Amiens* es bien significativo. Además de recordarnos la importancia esencial de la interpretación de la Biblia no sólo en el pensamiento ruskiniano sino también en los grandes debates religioso-científicos victorianos¹⁵, nos advierte ya, de manera muy concreta, de que no se trata de un análisis arquitectónico de la catedral de Amiens a

14 Por ejemplo, en la polémica conferencia que pronunció en 1857 ante los miembros de la Architectural Association, y en la que la imagen de San Honorato del transepto sur de la catedral de Amiens fue el ejemplo elegido para demostrar cómo en la época del gótico no existía diferencia entre arquitectura y escultura.

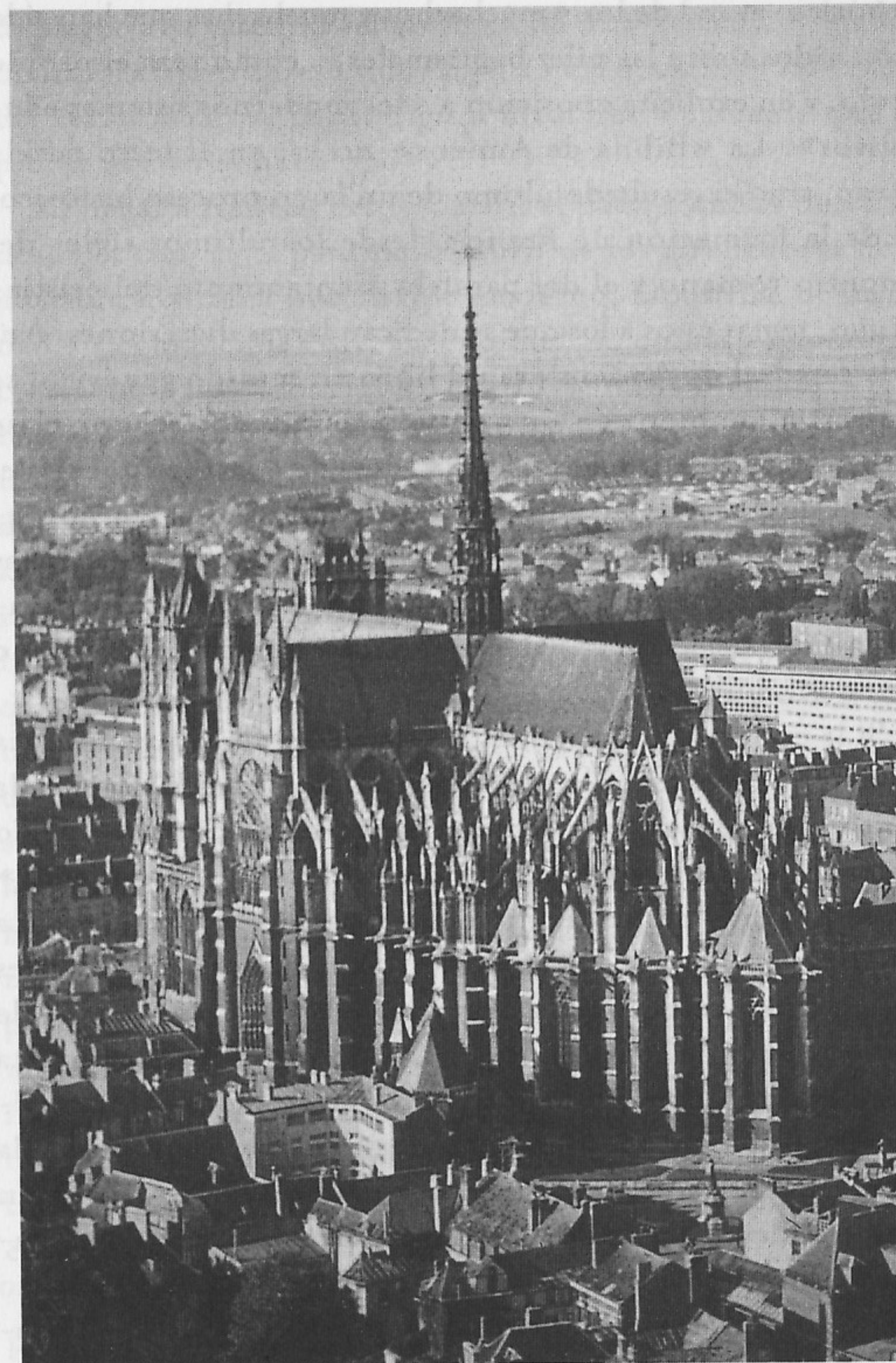
15 Cfr. H.W. FREI, *The Eclipse of Biblical Narrative: A Study in 18th and 19th Century Hermeneutics*, New Haven, 1974.

lo Viollet-le-Duc (al lector no avisado le resultará sorprendente lo poco que hay en la obra de Ruskin en este sentido), sino de un entender la catedral como portadora de un mensaje que, desde la cultura cívico-religiosa de los siglos medievales, debe hacerse oír a la descreída y materialista sociedad moderna como única posibilidad para su salvación.

Así, la catedral de Amiens es importante para Ruskin precisamente por ser más que un edificio: *un libro*. E incluso mucho más que un libro, como remarcará más tarde Proust: *el Libro*, por excelencia, bien diferente al libro genérico, con minúscula, de Hugo. En efecto, si cincuenta años antes Victor Hugo había proclamado, en el célebre capítulo titulado «Ceci tuera cela» añadido a la segunda edición de *Notre-Dame de Paris*¹⁶, la muerte de la arquitectura a manos de la imprenta, ahora la profecía se cumple de un modo inesperado: es el propio edificio el que olvida su ser arquitectónico y se hace Libro, y el objetivo primordial de la obra de Ruskin no es darnos a conocer los rasgos arquitectónicos del edificio sino ofrecernos una última oportunidad de poder leer de nuevo ese libro cuyo alfabeto hace tiempo que olvidamos.

The Bible of Amiens no era, además, en principio, una obra aislada, sino que estaba pensada como parte integrante de una frustrada serie de publicaciones que habría de llevar el significativo título genérico de *Our fathers told us*, «lo que nuestros padres nos dijeron». Dicha serie, de la que sólo llegó a escribirse el libro sobre la catedral de Amiens, habría constado de diez volúmenes, en cada uno de los cuales una catedral sería el eje en torno al cual se articularía la reflexión entre religión, arte y sociedad. Se trataba, sobre todo, de un proyecto didáctico, de intervención práctica en el terreno de la formación

16 Cfr. N. LEVINE, «The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève», en R. MIDDLETON (ed.), *The Beaux Arts and the Nineteenth-Century French Architecture*, cit., pp. 138-173.



CATEDRAL DE AMIENS. VISTA GENERAL.

histórico-moral de los «muchachos y muchachas que han sido sostenidos sobre las pilas bautismales», como reza el propio título, y en explícita oposición a «los modernos sistemas educativos». La «Biblia de Amiens» no es, en el texto ruskiniano, sino el resultado último de un largo proceso histórico, el de la formación de Francia desde los últimos siglos del Imperio romano y el del paralelo asentamiento del cristianismo, temas estos a los que se dedican largas digresiones. Así, si la catedral de Amiens era un libro en sentido genérico, se convertía también, en un segundo momento, en una clase muy concreta de libro: casi un «libro de texto», aquel en el que los jóvenes tenían aún una última oportunidad de aprender, desde el conocimiento de su historia, lecciones eternas plasmadas en piedra por la piedad de sus ancestros y de rechazar, así fortalecidos, las seducciones materialistas del moderno mundo industrial.

Si la catedral de Amiens es la cristalización de una historia de siglos y representa la permanencia, la duración secular, la continuidad de las generaciones, el producto mismo del suelo nutricional, su contrapunto es el otro tipo de «monumento» representativo de los tiempos modernos: el ferrocarril. La catedral y la estación de ferrocarril son las dos plasmaciones típicas de sus respectivas épocas y sociedades, y de nada le vale al tren, símbolo máximo de ese pseudo progreso maquinista que mata la parte más espiritual del hombre, el hacer materialmente posible un sucedáneo moderno de peregrinación a la catedral. Ciertamente, el tren nos lleva a Amiens (ahora en unas condiciones de culpable confort bien distintas a las penalidades afrontadas por los antiguos peregrinos), pero ello no le permite expiar su condición de emblema de todo lo contrario a lo que representa la catedral: prisa, desarraigo, superficialidad, materialismo, ignorancia, ausencia de espíritu de sacrificio... Así, la visita moderna a Amiens es ya, antes incluso

de llegar a la catedral, el síntoma de una pérdida, y Ruskin opone al viajero apresurado, sujeto a los horarios y los ritmos del ferrocarril, la contrafigura ideal del «paseante que ni pierde ni cuenta su tiempo».

Al llegar a Amiens desde Calais, el paisaje que se descubre desde el tren es el panorama fabril de los alrededores de la estación, marcados por un tipo moderno, industrial, de suciedad y degradación («... extendiéndose en sus esplendores cenicientos y oleosos casi un cuarto de milla fuera de la ciudad»). La oposición a la ciudad moderna, en sus aspectos materiales y constructivos y también, sobre todo, en sus formas de vida, es uno de los hilos conductores del pensamiento ruskiniano y un tema que reaparece en *La Biblia de Amiens* en diversas ocasiones. Esa ciudad llena de «... cavernas iluminadas por luz eléctrica, calentadas por conducciones de vapor y en las que el drenaje se confía a ríos subterráneos» no ofrece al visitante que contempla Amiens desde el tren más que una visión de chimeneas (no hay duda de que en esta imagen está presente el recuerdo de la célebre vista doble de esos *Contrasts* con los que Augustus W. N. Pugin había plasmado visualmente en 1836 la contraposición entre la ciudad medieval y la moderna¹⁷). Entre el bosque de chimeneas de Amiens, es posible, sin embargo, ver de repente una sola que no humea, minarete sin humo, edificio no utilitario pero no por ello inútil: es la aguja de la catedral, heroico superviviente de un tiempo mejor, que se mantiene en pie tan sólo para seguir transmitiendo el eterno mensaje del trabajo, la religiosidad y el espíritu comunitario.

Y es en este contexto de la exaltación ruskiniana del trabajo preindustrial realizado con amor (ese trabajo que Ruskin plasma

17 Sobre la relación entre Ruskin y Pugin, cfr. P. CONNER, «Pugin and Ruskin», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLI (1978), pp. 344-350; R. HILL, «Pugin and Ruskin», *British Art Journal*, II, 3 (primavera-verano 2001), pp. 39-45.

en la pequeña figura anónima esculpida en la fachada de la catedral de Rouen y a la que tanta atención dedicará más tarde Proust) donde resulta especialmente significativa la comparación entre Amiens y Venecia, en una relación ideal que se mantiene a todo lo largo del texto en multitud de referencias. La similitud entre ambas ciudades no está sólo (ni principalmente) en el hecho anecdótico de que ambas tengan canales, sino sobre todo en el espíritu laborioso compartido («[Amiens] fue una obrera, como la princesa adriática»), que es lo que de verdad otorga valor contemporáneo a sus arquitecturas. Sólo así puede entenderse, como se ha visto, el hecho, sorprendente sólo en apariencia, de que sus reflexiones sobre la catedral de Amiens concedan mucho más espacio a la historia de la ciudad, entendida como centro espiritual en el que resulta especialmente visible la formación de la nación francesa, que a los análisis de estructura arquitectónica a lo Viollet-le-Duc.

En efecto, hay que decir que toda la primera mitad de *The Bible of Amiens* es, antes que nada, un libro de historia en el que se narra la formación de la nación francesa a partir de la fusión entre el noble carácter «franco» y las lecciones de un cristianismo que por entonces estaba dotado aún de toda su fuerza primigenia. Las figuras de San Fermín (el santo patrón de Amiens), San Martín, Clodoveo, Santa Genoveva o Santa Clotilde articulan un relato en el que, para Ruskin, poco importa que el detalle de los hechos narrados no ocurriese así en realidad a condición de que tales hechos legendarios (las historias de la capa de San Martín, del vaso de Soissons, etc.) posean un valor metafórico y expresivo de los valores morales de esa Francia original. Pero esta historia mítica de la Francia tardorromana y paleocristiana (muy diferente a la visión de esta época plasmada, en su *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, por un Edward Gibbon que en diversas ocasiones



CATEDRAL DE AMIENS. SAN FERMÍN.

es ahora objeto de la crítica ruskiniana y que constituye el modelo negativo de un tipo de historiografía contra el que se alza Ruskin por haber desterrado de la historia el papel de los valores espirituales) resulta tan contradictoria como la propia personalidad de su autor. Si Ruskin persiguió siempre el poder hacer compatibles sus extensísimos conocimientos científicos y humanísticos con la idea de que «... arte, historia y filosofía no son más que una parte de la sabiduría celeste», ahora despliega ante nuestros ojos un apabullante saber geográfico, geológico e histórico, que trata de reconstruir la historia de las invasiones bárbaras y sus condicionantes ecológicos, pero sólo para rechazar inmediatamente cualquier tipo de determinismo a lo Taine y sentenciar que se trata de una historia «... gobernada por la Providencia». Ello le lleva, coherentemente, en una de sus habituales y largas digresiones, a considerar la historia francesa contemporánea como una continuada catástrofe, que lleva en línea recta desde la Revolución de 1789 hasta el materialismo de las máquinas y los ferrocarriles y cuya causa última no es otra que el alejamiento de la primitiva «caridad» de la época de las catedrales. La arquitectura es, así, revelación de una verdad trascendente, pero también —y de manera inseparable— expresión del estado social y político de una nación.

Si la historia de los francos, su instalación en Francia y su conversión al cristianismo ocupa los dos primeros capítulos de *The Bible of Amiens*, el tercero, «El domador de leones», establece ya el enlace con el papel esencial jugado por la Biblia en el mundo occidental, a través de la figura de San Jerónimo. En un extraordinario ejercicio de cartografía histórica (tan necesario es, nos dice, disponer de «mapas verídicos del mundo» como de «mapas verídicos de nuestros propios corazones»), Ruskin divide al mundo antiguo en tres grandes zonas («gótica», «clásica» y «árabe») y defiende el papel esencial

de San Jerónimo como mediador. Y, por supuesto, el acontecimiento clave de esa mediación es el hecho más importante de la historia occidental: la conversión de la Biblia en un texto escrito, en Sagrada Escritura, dotada de una fuerza muy superior a la del simple relato oral y que le viene no tan sólo del mensaje que porta sino también de la forma literaria dada por el santo al mensaje cristiano. El recipiente estético adquiere así un sorprendente valor casi equiparable al de su propio contenido doctrinal, y ello hasta el punto de que Ruskin llega a arriesgar la hipótesis, muy poco confortadora desde el prisma de la fe, de que acaso el mensaje bíblico no hubiese calado en Europa sin la forma artístico-literaria que le dio San Jerónimo.

Lo cierto es que, para Ruskin, la Biblia alcanza su mayor impacto espiritual sólo cuando se convierte en arte. Si la lectura directa de la Biblia, además de sus benéficos efectos, ha producido una enorme cantidad de escritos doctrinales a menudo marcados por el furor de la controversia o incluso la herejía, en suma por la división y el partidismo, la plasmación artística del mensaje bíblico, el arte cristiano, es siempre considerado por Ruskin como un depósito de la fe mucho más limpio y directo, una *summa* de la sabiduría celeste que llega (o llegaba, en épocas menos materialistas) de manera inmediata más al corazón del creyente que a su raciocinio.

El arte cristiano constituye, pues, la más alta plasmación de la religiosidad. Pero lo hace, además, integrando en su seno todo el legado de la cultura clásica, a la que el Ruskin humanista, como en general toda la cultura victoriana¹⁸, ni quiere ni puede renunciar. El pensador británico, lector apasionado de Platón, persigue siempre el viejo objetivo de la integración del pensamiento clásico en el mensaje cristiano: «Es de la Biblia

18 Cfr. N. VANCE, *The Victorians and Ancient Rome*, Oxford, 1997.

de donde aprendí los símbolos de Homero y la fe de Horacio». Y su inmensa erudición artística le permite trazar entre el arte pagano y el cristiano continuos puentes que refuerzan las potencialidades directamente pedagógicas de los grandes programas escultóricos, pictóricos o musivarios que otorgan a la arquitectura su verdadero valor.

Sólo tras este largo recorrido adquiere su sentido el capítulo IV de la obra, el único verdaderamente dedicado a la catedral de Amiens y el punto final de este recorrido histórico y espiritual. ¿Por qué dedicar a ésta un libro, cuando en otras muchas ocasiones Ruskin había manifestado su especial aprecio por las catedrales de Rouen o Chartres, o por otros edificios góticos? La respuesta está en el carácter de perfecta *summa* histórica y artística que la catedral picarda adquiere para Ruskin en esta fase final de su trayectoria intelectual. Si confiesa sus imperfecciones en relación con otras catedrales góticas, es sólo para reafirmar su rango de conjunto muy superior a sus detalles, de verdadero «Partenón» (como afirma explícitamente retomando la expresión de Viollet-le-Duc) de la arquitectura gótica. Amiens —y sobre todo, en arquitectura, su ábside— representa el gótico «puro», ese gótico que no es sólo proeza técnica de elevación e iluminación, estructura audaz y pensamiento elevado («la imaginación y las matemáticas unidas»), sino trabajo realizado con los materiales del lugar, con los recursos económicos de la comunidad (de ahí la prolongación en el tiempo, sin la moderna prisa), por las manos de los hombres de la ciudad, que emprenden con alegría y sin desmayo las sucesivas reconstrucciones del edificio.

La aproximación a la catedral, atravesando la ciudad, es variable: Ruskin duda en recomendar un itinerario y permite diversos acercamientos, en función del día soleado o nublado, o del tiempo disponible para la visita (ese tiempo para el espíritu, cada vez más mermado por el agobio producido

por falsas ocupaciones en negocios prescindibles). La arquitectura es, ciertamente, admirable, y Ruskin destaca la zona del ábside (para la que remite a la descripción de Viollet-le-Duc), en su opinión la cumbre de una perfección arquitectónica que ya inicia su curva descendente en las arquerías de las naves. Pero es admirable también por su carácter de directa traducción de la idea de Casa de Dios, directamente legible por los fieles del siglo XIII.

Sin embargo, la visita al interior de la catedral es rápida y dispersa. Ruskin permite con desgana que el visitante deambule el tiempo que quiera por entre los arcos ojivales, pero le hace detenerse a contemplar las sillerías del coro de principios del siglo XVI («Las naves y los pórticos, las ventanas ojivales y los rosetones podréis verlos en otros lugares») y las tumbas de los dos obispos constructores, no tanto por sus cualidades artísticas como por el significado de la propia figura del obispo-pastor. En suma, el interior está en función del exterior: dentro de la catedral, pensamos siempre en la escultura de fuera («alfabeto y epítome» de esa religión), en esa Biblia de piedra que nos da la verdadera clave para la comprensión del esfuerzo arquitectónico.

Y es a la explicación minuciosa de este programa escultórico a lo que dedica Ruskin su «descripción» de la catedral de Amiens. Dios, la Virgen, los apóstoles, los santos, los profetas, las virtudes y los vicios, las figuras de los meses, los signos del Zodíaco... todo es alegoría que se explica literalmente a partir del propio texto bíblico pero más profundamente como escenificación del combate secular entre la virtud y los pecados.

Lo que la escultura de Amiens nos expone es, además, la doctrina religiosa de los tiempos de la unidad, cuando aún el cristianismo no había sufrido las lacerantes divisiones que constituyen el primer síntoma de la decadencia de la sociedad occidental. Aunque Ruskin se atreva a recomendar a una hipo-

tética visitante protestante que admire la imagen de la Virgen del transepto sur, ya que, a diferencia del culto al dinero y los bienes materiales, el culto a la Virgen nunca hizo daño a nadie, el diagnóstico no puede ser más sombrío: «Ya no existen más que las disputas de los hombres y la risa del demonio entre sus ruinas». ¿Quién construyó la catedral de Amiens?, se pregunta. Y su respuesta condensa, programáticamente, la idea de una historia regida por la Providencia y el anhelo de aproximar el legado clásico y el arte cristiano: «Dios y el hombre, es la primera y más fiel respuesta. La construyeron las estrellas en su curso, y las naciones. La Atenea de los griegos trabajó aquí, y el Padre de los dioses romanos, Júpiter, y Marte el Guardián. El galo trabajó aquí, y el franco, el caballero normando, el poderoso ostrogodo y el consumido anacoreta de Idumea». La catedral se alza, así, ante todo como perpetua lección y advertencia (*monumento*) para la sociedad contemporánea, en su condición de símbolo de una época, nostálgicamente añorada, de unidad, espiritualidad y predominio de los intereses comunitarios sobre los individuales.

Cuando Ruskin finalizó en 1885 la publicación de *The Bible of Amiens*, estaba bien lejos de sospechar que su libro iba a conocer apenas diez años después una especie de segunda vida gracias a su entusiasta recepción en Francia, de la mano de un todavía joven Marcel Proust. En efecto, los años que transcurren entre 1900 y 1906 —un período decisivo en el *iter* proustiano y, por ende, en la gestación de la *Recherche*— están marcados por el enorme impacto causado en el escritor francés por el conocimiento de las obras de Ruskin. Aunque pueda resultar excesivamente reductora la denominación de esa época como «período ruskiniano», no cabe duda de que la lectura —a un tiempo dificultosa y gozosa, como se verá— de las reflexiones estéticas y morales del crítico británico constituyó uno

de los más importantes hechos intelectuales de ese Proust *avant-Proust*¹⁹. Del mismo modo, algunos años después, una vez roto el hechizo, también adquirirá todo el valor de un punto de no retorno el momento, perfectamente apreciable en el propio texto de introducción a *La Bible d'Amiens*, en que Proust descubre un punto fundamental de desacuerdo que le llevará, finalmente, a marcar sus distancias y, en definitiva, a romper de manera elegante con Ruskin en las mismas páginas en que le rinde homenaje.

Proust ya conocía la personalidad de John Ruskin antes de interesarse a fondo por sus ideas. Sin duda, no podía ignorar el interés que la faceta de reformador social del pensador británico había despertado en Francia en la persona del filósofo Gabriel Séailles, promotor del pensamiento «solidarista» y de las universidades populares y traductor de diversos textos y extractos de Ruskin que fueron publicados en el *Bulletin de l'Union pour l'action morale* de Paul Desjardins. Pero, sobre todo, Proust tuvo que recordar, aunque fuese ya a veinte años de distancia, la gran conmoción que, entre los medios intelectuales no sólo británicos sino también franceses, había causado el proceso que en 1877 había enfrentado a Ruskin contra James Whistler²⁰, un pintor al que Marcel conocía personalmente

- 19 J. AUTRET, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de M. Proust*, Ginebra, Droz, 1955; W. KASELL, «Proust the Pilgrim: his idolatrous reading in Ruskin», *Revue de Littérature Comparée* 49 (1975), pp. 547-560; D. R. LEONARD, «Proust and Ruskin: Figures of Consciousness», *Style* 22 (1988), pp. 410-431; C. GAMBLE, «Ruskin and Proust», *Ruskin Gazette* 1, 5 (1992), pp. 1-9; D. LEONARD, «Proust et Ruskin: Réincarnations intertextuelles», *Bulletin d'informations proustiennes* 24 (1993), pp. 67-82; M. BRIX, «Proust et Ruskin. De 'La Bible d'Amiens' à la 'Recherche'», en P. O. GORMAILE, (ed.), *La Rencontre des cultures dans la littérature contemporaine*, Paris, 2002, pp. 115-128. Cfr. también el capítulo 14, «La salvación mediante Ruskin», de la ya clásica biografía de Proust de G. PAINTER, *Marcel Proust. Biografía, 1871-1903*, Madrid-Barcelona, 1971, vol. I, pp. 392-438. Como obra de referencia general para orientarse en las innumerables ramificaciones de la cuestión «proustiana», J.-Y. TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, 1996, y en especial el cap. IX, «La Bible d'Amiens», vol. I, pp. 584-727.
- 20 Cfr. J. McNeill WHISTLER, *Le procès contre Ruskin*, Paris, 1995; L. MERRIL, *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler versus Ruskin*, Washington/Londres, 1992; W. GAUNT, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, Madrid, 2002 [1945].

desde 1897, del que su gran amigo Lucien Daudet había sido discípulo y al que apreciaba como artista. El recuerdo de este enfrentamiento entre Ruskin y Whistler no es ajeno, sin duda, al escaso entusiasmo que siente Proust por las opiniones ruskinianas sobre artistas contemporáneos (salvo quizás en el caso de Turner). Como expresaría con claridad en su propio prefacio a *La Bible d'Amiens*, en su opinión la importancia de Ruskin no está en su relación con el arte contemporáneo sino en su ayudarnos a comprender el arte del pasado: «Podemos hoy olvidar los servicios que rindió a Hunt, Rossetti o Millais, pero no lo que hizo por Giotto, Carpaccio o Bellini. Su obra divina no fue suscitar vivos, sino resucitar muertos».

Sin embargo, el hecho más relevante en el despertar del interés de Proust por los escritos de Ruskin fue, sin duda, la lectura del libro de Robert de la Sizeranne *Ruskin et la religion de la beauté*, publicado también en 1897 (y previamente, como serie de artículos entre 1895 y 1897, en la *Revue des Deux Mondes*), hito decisivo para el conocimiento en Francia de la obra del pensador británico²¹. Proust se mostrará después muy crítico con la tesis central de esta obra, que, como queda bien expresado en el propio título, pretendía hacer de Ruskin uno de los principales profetas del esteticismo y del culto finisecular a la «religión de la belleza». El esfuerzo de Proust tenderá, bien al contrario, a destacar la individualidad y originalidad del pensamiento ruskiniano y a diferenciarlo de manera estricta de los diversos esteticismos *fin-de-siècle*: como dice explícitamente en su prefacio a *La Bible d'Amiens*, la auténtica religión de Ruskin no fue la belleza, sino la religión misma. No obstante, pese a que Proust no ahorra en sus notas introductorias algún punto de fina crítica hacia la obra de Robert de La Sizeranne, ambos mantuvieron amistosas relaciones, que se prolongaron incluso después del enfria-

21 Cfr. S. BANN, «Robert de la Sizeranne, médiateur de Ruskin et de la peinture anglaise», en AA.VV., *Relire Ruskin*, París, 2003, pp. 101-120.

miento del interés de Marcel por Ruskin a partir de 1905, como demuestra el hecho significativo de que en 1908 La Sizeranne dedicara un ejemplar de su recién publicada antología de *Pages choisies* de Ruskin «al excelente traductor de *Sésamo y Lirios* y de *La Biblia de Amiens*».

Proust comenzó su fervorosa labor de traducción de la obra de Ruskin en 1899. Aunque algunas obras del británico podían ya leerse en francés en los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX (se encontraban ya disponibles las versiones francesas de *Les sept lampes de l'architecture*, *Les pierres de Venise*, *Le repos de Saint-Marc* o *Les matins à Florence*)²², Proust leyó también (con gran esfuerzo, dado su escaso conocimiento del idioma) a Ruskin en inglés, incluyendo, más tarde, los primeros volúmenes de la monumental edición británica de *The Works of John Ruskin*, que se comenzó a publicar en Londres en 1903 y que, hasta 1912, reuniría la práctica totalidad de los escritos ruskinianos en nada menos que 39 tomos. Por lo demás, es conocido el papel desempeñado en esta traducción por la propia madre del escritor, que, conocedora de la lengua inglesa en mucho mayor grado que su hijo, realizaba primero una versión literal de la traducción que era después revisada, corregida y, en definitiva, reescrita por Marcel. Éste contó también, además de con la ayuda de Mme. Proust, con las de Marie Nordlinger²³, «la eminente artista inglesa», prima de su gran amigo el músico Reynaldo Hahn, a la que conocía desde 1896, y, sobre todo, de Robert d'Humières, traductor de Rudyard Kipling al francés, hacia el que Proust reconoce su gran deuda y cuyo libro *L'Île et l'Empire de Grande-Bretagne* reseñaría en 1904. Cabe también mencionar la colaboración de Charles Ephrussi, el director de la *Gazette des Beaux-Arts*. Sin embargo, él mismo resumió su actitud

22 R. FRASER, *Proust and the Victorians. The Lamp of Memory*, Nueva York, 1994.

23 C. GAMBLE, «Quel a été le véritable rôle de Marie Nordlinger dans l'œuvre traductrice de Proust?», *Bulletin Marcel Proust* 50 (2000), pp. 141-165.

con respecto al oficio de traductor con una diferenciación tajante: «No pretendo saber inglés, pretendo saber a Ruskin»²⁴.

La noticia de la muerte de John Ruskin, acaecida en Londres el 20 de enero de 1900 tras largos años de intermitentes ataques de demencia, determinó que la admiración de Proust hacia éste se materializara en algo más que en una traducción. Fue este acontecimiento luctuoso el que determinó a Marcel a repensar y a redactar las razones de su apasionamiento proustiano en algunos textos que se sucedieron con rapidez en el curso de unos pocos meses, lo que demuestra que, en el fondo, habían madurado lentamente en el proceso mismo de la traducción.

Proust publicó un primer artículo necrológico sobre Ruskin tan sólo una semana después de su muerte, en el número del 27 de enero de 1900 de *La Chronique des arts et de la curiosité*. A él seguirían los textos «Pèlerinages ruskiniens en France»²⁵, «Ruskin à Notre-Dame d'Amiens»²⁶ y el estudio «John Ruskin»²⁷. Los avances en la traducción de *La Bible d'Amiens* se vieron acompañados, además, por algunas otras muestras del interés ruskiniano de Proust, como su reseña del libro de Marie von Bunsen *John Ruskin, sein leben und sein werken*²⁸. En septiembre de 1901 Proust viajó a Amiens y a Abbeville para trabajar sobre Ruskin «peregrinando» a los propios lugares ruskinianos. Se trataba de su primera visita a Amiens atestiguada con seguridad, lo que implicaría (aunque se

24 E. BIZUB, *La Vénise intérieure: Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, 1991; A. BORREL, «Proust et Ruskin: l'exemplaire de *La Bible d'Amiens* à la Bibliothèque Nationale de France», *La Revue du Musée d'Orsay* 2 (1996), pp. 74-79; C. GAMBLE, «Proust traducteur de *La Bible d'Amiens*», *Bulletin d'Informations Proustiennes* 28 (1997), pp. 31-42; A. WADA, «Proust et sa traduction des ouvrages de John Ruskin: à propos des adjectifs», *Études de langue et littérature françaises* 72 (1998), pp. 74-87; D. SIMON, «Translating Ruskin: Marcel Proust's Orient of devotion», *Comparative Literature Studies* 38 (2001), pp. 142-168; C. GAMBLE, *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*, Birmingham, 2002.

25 *Le Figaro*, 13 de febrero de 1900.

26 *Le Mercure de France*, número de abril de 1900.

27 Aparecido a lo largo de dos entregas de la *Gazette des Beaux-Arts* (1 de abril y 1 de agosto de 1900).

28 Publicada en el número del 7 de marzo de 1903 de *La Chronique des arts et de la curiosité*.

ha especulado con la posibilidad de alguna otra visita anterior) que los primeros textos de Proust sobre Amiens se escribieron cuando su conocimiento de la catedral no era aún directo sino basado en las descripciones de Ruskin y de Émile Mâle y en grabados y fotografías. Más tarde, en marzo de 1902, uno de sus mejores amigos, el ya citado compositor Reynaldo Hahn, le dedicó su obra *Les Muses pleurant la mort de Ruskin*. Sin embargo, paralelamente, se iba registrando un paulatino enfriamiento del entusiasmo inicial, una nueva actitud crítica que se hará visible en junio de 1903 con el *P.S. (Post-Scriptum)* que venía a matizar sus anteriores artículos necrológicos y en el que se contenía, sobre todo, el rechazo de Proust de la «idolatría» de Ruskin de la que hablaremos más abajo.

Una vez lista la traducción de *La Bible d'Amiens*, su paso a la imprenta no resultó fácil²⁹. La propuesta hecha en este sentido a las Éditions du Mercure de France fue, en principio, rechazada por el director de la revista, Alfred Vallette. Sin embargo, la persistencia de Proust (con argumentos como los contenidos en su carta al propio Vallette de 27 de noviembre de 1902, donde afirma con rotundidad que, si tan sólo se tradujera un libro de Ruskin, ése debía ser la *Biblia de Amiens*, «... porque es el único que trata sobre Francia, a la vez sobre la historia de Francia, sobre una ciudad de Francia y sobre el Gótico francés») terminó por vencer esa reticencia inicial. Finalmente, la versión francesa de *La Bible d'Amiens* vio la luz en febrero de 1904, pero iba ya acompañada, además, de una larga introducción de Proust en la que se reunieron (por lo demás, de una manera un tanto desordenada que seguramente no hubiera desagradado al siempre caótico Ruskin) todos los textos anteriormente citados. A ello añadió Proust un profuso aparato de notas a pie de página, algunas de larguísima extensión. La traducción, que en un principio iba a estar dedicada a Reynaldo Hahn, fue final-

29 Aunque un primer extracto apareció en el número del 15 de noviembre de 1903 de *La Renaissance latine*.

mente encabezada por una dedicatoria a Adrien Proust, el padre de Marcel, que había fallecido el 26 de noviembre de 1903.

En su *Prefacio*, Proust reconstruía la historia misma de su pasión por Ruskin, «... un tanto artificial al principio pero tan profunda luego». En un claro precedente del papel capital que los mecanismos de la memoria iban después a asumir en la *Recherche du temps perdu*, Proust evoca su pasión ruskiniana como algo ya cerrado y difícil de reconstruir: no podemos volver a despertar las llamas del pasado, nos dice, pero sí al menos recoger sus cenizas «... con la memoria helada que de esas cosas hemos conservado».

La publicación completa del prefacio, con su *Post-Scriptum*, dejaba ver ya con claridad, desde el registro de esa «memoria helada», cómo a la inicial entrega entusiasta había sustituido una consideración siempre favorable pero cada vez más crítica y matizada de la obra de Ruskin. Ésta siguió estando presente en las reflexiones proustianas, como muestra el hecho de que en los números de 1 de marzo, 15 de abril y 15 de mayo de 1905 de *Les Arts et la Vie* se publicara, bajo el título de *Le Trésor des Rois*, la primera parte de la traducción de otro célebre escrito del británico, *Sesame and Lilies* (publicado originalmente en 1865). El 15 de junio apareció en las páginas de *La Renaissance latine*, bajo el título de «Sur la lecture», el prefacio de Proust para esta segunda traducción ruskiniana³⁰. Más tarde, el 5 de mayo de 1906, reseñó en *La Chronique des arts et de la curiosité*, la traducción de *Les Pierres de Venise*, realizada por su prima Mathilde Peigné y editada con un prefacio de Robert de la Sizeranne.

Más adelante, en febrero-marzo de 1908, la todavía muy alta pero al mismo tiempo ya distanciada estima de Proust por Ruskin se plasmará en el hecho de ser el pensador británico uno de los autores elegidos para la elaboración de los célebres *pastiches* con los

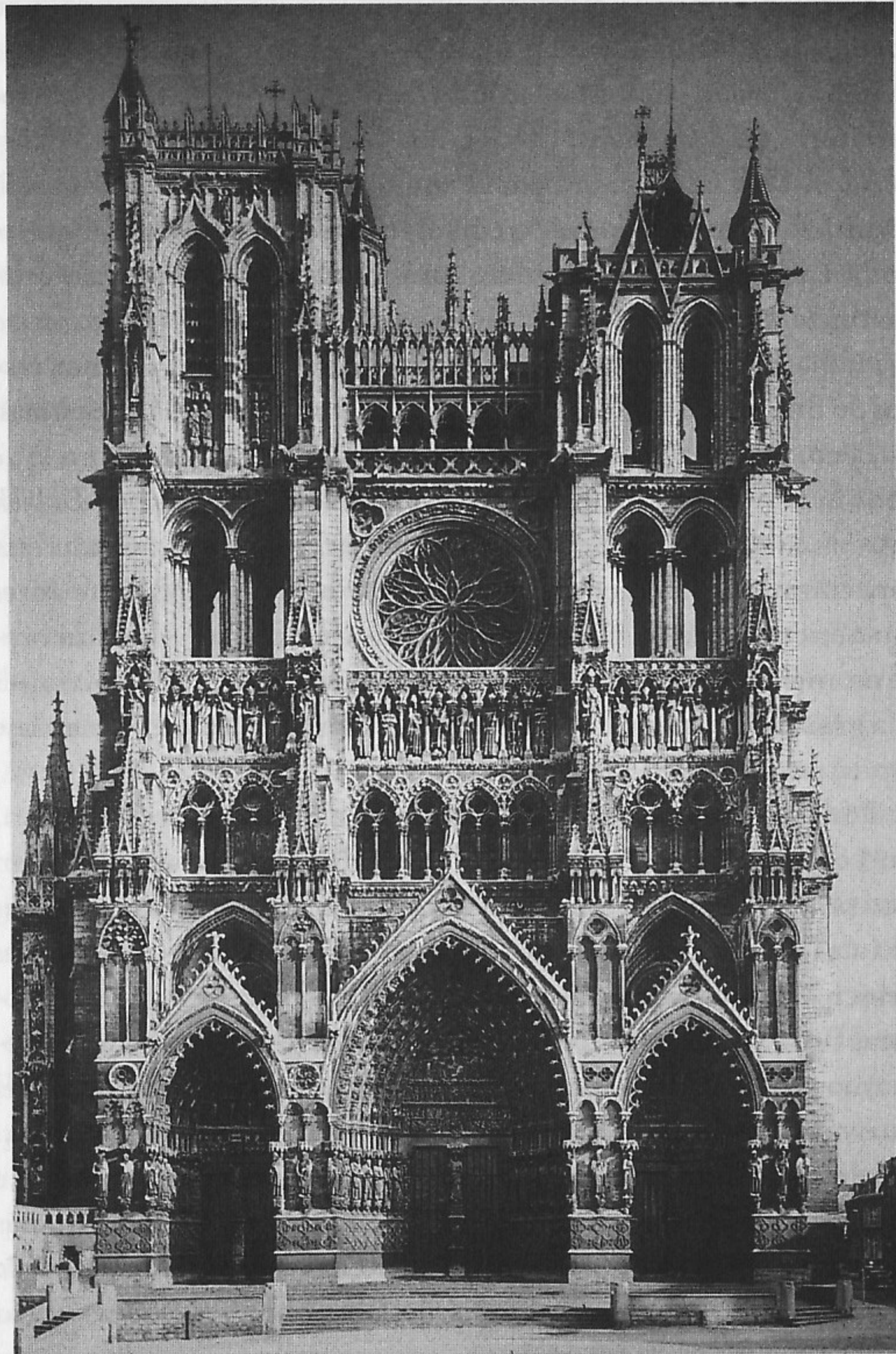
que Proust describió el *affaire Lemoine* (un sonado escándalo en torno a una falsificación de diamantes) imitando en cada caso la manera en que supuestamente lo hubieran comentado diversos escritores (Balzac, Saint-Beuve, los Goncourt, Michelet, Flaubert...). Ruskin ya no era para Proust el profeta, sino un escritor admirado pero contemplado con el mismo desapego con el que se podía analizar a todos los demás. Aunque el *pastiche* elaborado a imitación de Ruskin, *Étude des fresques de Giotto représentant l'affaire Lemoine*, no se publicaría en vida de Marcel³¹, en él incluiría Proust algunos rasgos de fina ironía crítica hacia sus propias traducciones ruskinianas.

Pero, volviendo al deslumbramiento de la época en que aborda la traducción, el interés específico de Proust por *La Bible d'Amiens*, dentro de la amplia obra de Ruskin, tiene también que ver, como él mismo confesara en la carta a Alfred Vallette antes citada, con el tema directamente francés de esta obra: la circunstancia feliz de que Ruskin hubiese dedicado sus reflexiones a la gran catedral picarda facilitaba la transmisión de su mensaje espiritual y estético al público francés.

Por eso, la «catedral» ruskiniana no era un mero *pretexto*, sino que venía a caer en terreno abonado. Hay que recordar, en este sentido, que el tema de *la catedral* era ya en la Francia de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX uno de los ejes principales en torno a los que se articulaba el gran problema cultural de la relación entre historia y modernidad, entre el patrimonio espiritual milenario de la nación y el avance arrollador del nuevo universo de la mercancía y de la metrópolis capitalista. Desde que Victor Hugo intuyera con el «Ceci tuera cela» de *Notre-Dame de Paris* desarrollos que en su época aún no estaban más que esbozados (o, aún más atrás, desde Chateaubriand, su *Génie du christianisme* y las primeras versiones del neogótico), *la catedral* —en su doble e inseparable faceta de *tipología* arquitectónica y de *metáfora*

30 Existe una reciente edición castellana de la obra de Ruskin con el prefacio de Proust: *Sésamo y Lirios / Sobre la lectura*, introducción, traducción y notas de Miguel Catalán, Valencia, 2003.

31 Su primera versión impresa tuvo que esperar hasta octubre de 1953, en las páginas de *La Nouvelle Revue Française*.



CATEDRAL DE AMIENS. FACHADA PRINCIPAL (OESTE).

de la tradición, la historia y el espíritu de la nación— había ido adquiriendo un protagonismo cultural creciente, agigantando su mito a medida que se acentuaba su anacronismo heroico y su papel «resistente». La catedral se convertía así, en el desgarrado surgimiento de la Francia moderna, en receptáculo privilegiado de todas las nostalgias para una sociedad que se planteaba cada vez más crudamente el interrogante sobre el papel de la historia y de sus *restos* en el nuevo mundo urbano e industrial.

La traducción de *La Bible d'Amiens* por Proust no es, en este sentido, un hecho aislado ni reducible al simple rango de etapa en un *iter* proustiano en el que tanto la arquitectura como, más concretamente, la catedral gozarán de una atención cada vez mayor hasta culminar en la *Recherche*³². Su publicación en 1904 es casi equidistante, por ejemplo, de otros tres señalados hitos «catedralicios» de la cultura francesa: las distintas versiones de la catedral de Rouen (esa misma catedral en la que se encuentra la humilde y anónima figura que captaría la atención de Ruskin y el apasionado comentario de Proust) que pinta Claude Monet en 1894 y que sabemos que Proust contempló en enero de 1896 en la exposición celebrada en la galería de Durand-Ruel; la novela simbolista, de una religiosidad casi morbosa, *La Cathédrale* de Joris Karl Huysmans³³; y, por último,

32 Y. CLOGENSON, «Le thème de la cathédrale dans Proust», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 14 (1964), pp. 152-159; R. BALES, *Proust and the Middle Ages*, Ginebra, 1965; K. BOURLIER, *Marcel Proust et l'architecture*, Montreal, 1980; J. T. JOHNSON, «Marcel Proust et l'architecture: considérations sur le problème du roman-cathédrale», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 25 (1975); L. FRAISSE, *L'Oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, París, 1990.

33 J. K. HUYSMANS, *La Cathédrale*, París, 1898, edición moderna, con estudio introductorio de Alain Vircondelet, París, 1992. Cfr. C. MAINGON, *L'Univers artistique de J.K. Huysmans*, París, 1977; A. GUYAUX (ed.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, París, 1987; A. COMPAGNON, «Huysmans ou la lecture perverse de la Renaissance italienne», en *Proust entre deux siècles*, París, 1989, pp. 109-126; A. VIRCONDELET, *J.K. Huysmans*, París, 1990; A. VIRCONDELET (ed.), *Huysmans entre grâce et péché*, París, 1995; G. PEYLET, *J.K. Huysmans: la double quête. Vers une vision synthétique de l'oeuvre*, París, 2000; P. IHRING, «Der Flaneur in der Kathedrale: Joris Karl Huysmans und seine Antwort auf den Mythos von Paris», *Poetica* 32 (2000), pp. 475-498; M.-C. BANCQUART, *Paris «fin de siècle». De Jules Vallès à Rémy de Gourmont*, París, 2002.

la descripción histórico-artística de *Les Cathédrales de France* del escultor Auguste Rodin³⁴ (que, aunque recoge notas de viajes realizados años antes, se publicaría en 1914, el mismo año en que estallaba el gran conflicto que haría sufrir a las catedrales francesas nuevas e inéditas pruebas, convirtiendo a la de Reims en un verdadero *lieu de mémoire* y en campo de pruebas para las modernas teorías de la restauración). Sobre todo, el amplísimo eco de que gozó la citada obra de Huysmans, con sus muchos miles de ejemplares vendidos, no pudo dejar indiferente a Proust, quien, de hecho, lo cita en diversas ocasiones en su prefacio a *La Bible d'Amiens* a pesar de su declarada preferencia por Chartres.

La fuerte presencia de la catedral en la literatura del siglo XIX es, al mismo tiempo, inseparable del surgimiento mismo del concepto de *patrimonio* histórico y arquitectónico y se nos presenta en el centro del gran debate sobre las restauraciones arquitectónicas, que tiene en ciertas grandes catedrales europeas (Colonia, Milán, Barcelona, León o la propia Notre-Dame de París) algunas de sus más conocidas piedras de toque. Como ya se señaló, John Ruskin fue precisamente una de las figuras señeras de este debate pionero sobre el patrimonio, declarándose rotundamente contrario a las «restauraciones» estilísticas y permitiendo tan sólo la consolidación de los edificios en el estado en que los hemos recibido de «nuestros mayores».

También se ha aludido ya al tópico, necesitado de revisión, de la oposición entre las tesis ruskinianas y las de Viollet-le-Duc. Pero resulta ahora de gran interés comprobar cómo la traducción proustiana de *La Bible d'Amiens* representa un punto de encuentro entre estas dos líneas de pensamiento, ya que el por entonces ruskiniano Proust recurrió como una de sus más habituales obras de consulta al monumental *Dictionnaire raisonné*

34 París, 1914; edición moderna: París, 1983.

de *l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, de Viollet-le-Duc (publicado entre 1854-1875). La autoridad de Viollet —que, sin embargo, tampoco queda indemne de críticas— sirve a Ruskin para orientar arquitectónicamente al lector francés de Ruskin. Una orientación que, ciertamente, es somera y sobre la que Proust tampoco insistirá en exceso, ya que comprende la esencia no arquitectónica del libro de Ruskin, cuyas bellezas, según afirma en una de sus notas a pie de página, no requieren conocimientos arquitectónicos específicos, pudiendo limitarse la labor del traductor a breves aclaraciones sobre los términos más corrientes.

En esta línea, el panorama historiográfico francés del momento ofrecía a Proust una fuente mucho más acorde con el espíritu ruskiniano que las consideraciones de Viollet-le-Duc. Si, para Ruskin y también para Proust, el interés predominante que les llevaba a Amiens no era el estrictamente arquitectónico sino la potencialidad espiritual y simbólica de la catedral, expresada sobre todo a través de su escultura, es otro autor, uno de los grandes fundadores en Francia de la historia del arte como disciplina, el que viene ahora en auxilio de Proust: Émile Mâle. Su libro *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* —obra aún hoy de consulta imprescindible y que ha sido objeto de numerosas reediciones— había aparecido en 1898 y Proust lo había leído enseguida, en 1899, gracias al ejemplar que le había prestado Robert de Billy en el oportunísimo momento en que comenzaba a cristalizar su interés por el pensamiento de Ruskin. Siguió a ello una estrecha relación personal con el historiador del arte, quien fue, por ejemplo, en 1906 el que recomendó a Proust los itinerarios a seguir en sus visitas de iglesias medievales, realizadas en coche a partir de Cabourg (tan importantes en la gestación de la *Recherche* y que darían origen, igualmente, a un texto breve pero de gran trascendencia, las «Impressions de route en automobile», publicado en *Le Figaro*

el 19 de noviembre de 1907 y retomado después, en 1919, en *Pastiches et Mélanges*).

Así, si en los análisis y descripciones de Viollet-le-Duc pudo Proust conocer la racionalidad ingenieril y el saber constructivo de los arquitectos góticos, la profunda sabiduría iconográfica de Émile Mâle y su interés prioritario por el desentrañamiento del significado religioso (pero también profano: no olvidemos que, tanto para Ruskin como para Proust, la dimensión cívica y comunitaria de la catedral está igualmente presente en numerosas escenas de esa «biblia en piedra») de cada una de las múltiples escenas escultóricas que pueblan los muros de una catedral gótica convertía a su libro en un verdadero catálogo de claves interpretativas³⁵. Ello sintonizaba de manera natural con la imagen ruskiniana de la «Biblia de piedra» y aportaba argumentos suplementarios al alejamiento de Proust —y, desde luego, antes que él, del propio Ruskin— de la imagen ingenieril de una catedral construida por las matemáticas y el cálculo, hecha de nervaduras, arbotantes, bóvedas, arquerías, columnas y muros, para proponer, por contra, un tipo de edificio que tiene más que ver con el mundo del arte y del espíritu que con el de la ciencia, en el que más que los elementos constructivos importan los programas decorativos y que se construye ante todo como portador de esas páginas de piedra escritas por los escultores en sus fachadas y capiteles. Proust entiende, así, la catedral como un museo vivo, como una gran obra de arte caracterizada no por la disociación entre arquitectura y artes visuales sino por la perfecta armonía entre ellas (esa misma armonía que buscaba para su propia obra literaria: no olvidemos que en diversas ocasiones comparó la escritura de la *Recherche du temps perdu* justamente con la edificación de una catedral).

35 J. AUTRET, «La dette de Marcel Proust envers Émile Mâle», *Gazette des Beaux-Arts*, enero de 1958, pp. 49-59; P. KOLB, «Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites)», *Gazette des Beaux-Arts*, septiembre de 1986, pp. 75-88.

Al conceder, como Ruskin, una importancia excepcional a la catedral de Amiens, Proust le otorga una individualidad que la desmarca, sin embargo, de manera explícita del genérico *ceci tuera cela* de Victor Hugo: «El pórtico de Amiens no es un libro de piedra, una Biblia de piedra, tan sólo en el sentido vago en que lo habría calificado Victor Hugo: es 'la Biblia' en piedra»; y recuerda, significativamente, en una nota a pie de página, cómo Ruskin calificaba a *Notre-Dame de Paris* de «hez de la literatura francesa». Es esa muy especial «Biblia en piedra» lo que Proust quiere poner, bajo el amparo de Ruskin (y de manera coherente con la idea original de la obra de éste), al alcance del público francés. En este sentido, no es uno de los menores puntos de interés de su largo texto introductorio la reflexión que contiene acerca del papel del traductor, es decir, de su propio papel como intermediario y embajador de Ruskin. Dicha función no es en modo alguno meramente instrumental, sino que se emparenta directamente con la figura del crítico, que a su vez comparte muchos de los rasgos del genio creador. La tarea de tal crítico no es otra que «ayudar al lector a emocionarse» poniendo de relieve los rasgos esenciales mediante los que un escritor ha logrado crear y ofrecernos una concreción determinada de la belleza. El crítico no es, pues, un frío diseccionador sin punto alguno en común con el artista las claves de cuya belleza esclarece, sino que participa a su propio modo pero de manera intensa de esa propia belleza y de los rasgos inequívocos del genio. Su terreno no es tanto la exactitud del juicio cuanto el propio territorio común de la belleza, y así: «Suponiendo que Ruskin se haya equivocado alguna vez, como crítico, en la exacta apreciación del valor de una obra, la belleza de su juicio erróneo es a menudo más interesante que la de la obra juzgada y se corresponde con algo que, siendo distinto de ésta, no es menos precioso».



CATEDRAL DE AMIENS. ESTATUAS DE PROFETAS Y APÓSTOLES EN EL PÓRTICO CENTRAL DE LA FACHADA PRINCIPAL.

Que la relación del traductor con su autor no es instrumental sino que está marcada por una especie de hermanamiento espiritual nos lo demuestra, desde el principio, el aspecto de verdadera *peregrinación* que asume para Proust el itinerario a Amiens en busca del espíritu de Ruskin. No se trata tan sólo de proporcionar al público francés un libro, una lectura, sino de «suscitar en el lector el deseo de ir a pasar una jornada a Amiens» y «darle los medios para ello». De hecho, la reelaboración de los textos proustianos sobre Ruskin en *Pastiches et Mélanges* presentará ya explícitamente a *La Bible d'Amiens* como guía a un tiempo práctica y espiritual en esta *journée de pèlerinage*.

Proust se presenta a sí mismo —en el contexto de la creciente banalidad del turismo cultural, cuya superficialidad critica con

dureza— como un nuevo tipo de peregrino, el que encuentra más verdad en los lugares que el genio amó y frecuentó y a los que debió sus ideas que en tantas casas natales o edificios ligados a su persona por el puro azar de haberlos habitado alguna vez. El viaje al fondo del pensamiento ruskiniano no se dirige, pues, a Inglaterra (a Coniston, a Oxford o a Sheffield), sino a Venecia (Ruskin aparece como mentor del viaje iniciático de Proust a Venecia «... en unas circunstancias en las que creía que mis días estaban contados»³⁶), Amiens, Rouen, etc. (algo, por lo demás, coherente con la crítica proustiana contra ese fetichismo del que, como enseguida veremos, tampoco consideraba Proust libre ni al mismo Ruskin). El itinerario de Proust en Amiens es, pues, una verdadera «peregrinación ruskiniana». Los itinerarios de aproximación a la catedral son exactamente los descritos por el británico, e incluso los mendigos que le asaltan a la puerta de la iglesia son tan viejos que podrían ser los mismos en los que Ruskin había personificado la directa relación de la catedral con la virtud de la *caridad*.

El tiempo se sedimenta en distintas capas en esta peregrinación, ya que Proust ve en Ruskin lo que Ruskin vio en las esculturas de Amiens. Las piedras de la catedral son, así, depositarias de diversos estratos de espiritualidad: el alma primigenia de la Francia de los orígenes del cristianismo en los siglos V y VI, el alma de los hombres del siglo XIII (que habla con «... un lenguaje solemne en el que cada carácter es una obra de arte y que ya nadie comprende») y, finalmente, el alma del propio Ruskin, quien alcanza ahora para Proust el rango de un quinto *profeta* (profeta incluso en los rasgos de su locura final, entre cuyas brumas continúa apegado a la Virgen Dorada de Amiens) a

36 T. TANNER, «Proust, Ruskin, James and 'le désir de Venise'», *Journal of American Studies* 21 (1987), pp. 5-29; P. COLLIER, *Proust and Venice*, Cambridge, 1989; T. TANNER, *Venice Desired*, Oxford, 1992 (en especial los caps. «John Ruskin: This Sea-Dog of Towns», pp. 67-154, y «Marcel Proust: Threefold and Unique», pp. 228-268).

añadir a los cuatro esculpidos en la fachada de Amiens (aunque el escritor francés se apresure a aclarar, en una nota a pie de página, que habla sólo en sentido espiritual y que no propone en modo alguno la erección de una estatua a Ruskin).

Todo el prefacio proustiano, y muy especialmente el epígrafe III, supone un intento de caracterización global de la figura de Ruskin destinado a demostrar el carácter coherente y unitario (a pesar de su forma a menudo caótica y dispersa) de su pensamiento, a defenderle de las acusaciones de contradictoriedad, pero, por encima de todo, a desmarcar las reflexiones estético-morales del británico de toda la amplia corriente del esteticismo *fin-de-siècle*, un esteticismo con el que tan tensas y complejas relaciones mantuvo el propio Proust tanto en su obra como en los avatares de su biografía. El Ruskin que se ofrece a los lectores franceses no es, así, un esteta que consagra su vida a la contemplación voluptuosa de las obras de arte. De hecho, Proust mantuvo estrechas relaciones con el prototipo de esta clase de esteta decadente, el conde Robert de Montesquiou, que aparece criticado, sin citarlo por su nombre, en la anécdota de las flores pintadas con la que Proust ejemplifica el fetichismo estético³⁷. Si Ruskin puede ser para los hombres de principios del siglo XX una mina inagotable de espiritualidad («Es tan rico que no nos presta sus palabras; nos las da y no las recupera»), para Proust es al mismo tiempo un ariete contra ese diletantismo que le rodeaba por todas partes y hacia el que él mismo sentía una irresistible atracción no exenta de una conciencia culpable que le impulsaba a tratar de diferenciarse a toda costa del mismo. Ruskin nada tiene que ver con estas actitudes: la belleza no fue, para

37 Montesquiou proporcionó, por otra parte, el modelo para la mejor plasmación literaria del esteticismo fetichista, el personaje de Des Esseintes de *À Rebours* de Huysmans. Cfr. E. de CLERMONT-TONNERRE, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, París, 1925; F. LIVI, «*À Rebours*» et l'esprit décadent, París, 1991; A. BERTRAND, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Ginebra, 1996, 2 vols.

él, el fin sino el medio para llegar a lo trascendente. El Ruskin de Proust es ante todo el hombre de la religiosidad universal, el último profeta, capaz de reinventar la unidad esencial del pensamiento frente a la fragmentación moderna, de reunir arte, ciencia, historia y religión precisamente por ser, pese a sus enciclopédicos conocimientos, un genio más dominado por la inspiración y el entusiasmo que por el intelectualismo refinado: «Es así como su sentimiento religioso ha dirigido su sentimiento estético». Y ello aunque el esfuerzo por fundamentar estéticamente esa religiosidad esencial pueda llegar por momentos a la ingenuidad: nos parece poder ver la sonrisa cómplice de disculpa con la que Proust comenta la teoría ruskiniana sobre la relación directa entre la maldad o bondad de los seres y los colores con los que la naturaleza los ha dotado.

Al comentar a Ruskin, Proust no podía dejar de lado sus propias ideas y preocupaciones de orden estético, que se deslizan con frecuencia en su Prefacio, sobre todo en momentos muy concretos en los que parece abandonar la compañía de Ruskin y entregarse a sus propias ensoñaciones. Es entonces cuando vemos, por ejemplo, aflorar el eco del arte contemporáneo y la evocación de los artistas predilectos del escritor, en unos casos coincidentes con los de Ruskin (Giotto, Carpaccio, Turner) y en otros privativos de la particular estética personal de Proust (Gustave Moreau, Émile Gallé, Monet...)³⁸. En la

38 De entre la numerosa bibliografía sobre Proust y las artes visuales, destacamos especialmente J. MONNING-HORNUNG, *Marcel Proust et la peinture*, Ginebra, 1951; J.T. JOHNSON, *The Painter and his Art in the Work of Marcel Proust*, Wisconsin, 1964; J.P. RICHARD, *Proust et le monde sensible*, París, 1974; A. HENRY, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, París, 1981; H.O. BOROWITZ, *The Impact of Art on French Literature. From Scudéry to Proust*, Newark, 1985; J. LE PICHON, *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, París, 1990; A. BORREL y M. VALLES-BLED (dirs.), *Proust et les peintres*, Chartres, 1991; J.L. BAUDRY y A. TAPIÉ (dirs.), *Les Figures d'Elstir. Proust et le peintre*, Caen, 1993; L. FRAISSE, *L'esthétique de Marcel Proust*, París, 1995; L. FRAISSE, *Proust et le Japonisme*, Estrasburgo, 1997; J.-Y. TADIÉ (dir.), *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, París, 1999; J.P. MURPHY, *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la Recherche du temps perdu*, Berna, 2001.

espléndida digresión sobre la importancia que Ruskin había otorgado a la sillería del coro de la catedral, la emoción estética que experimenta Proust tiene tanto que ver con el trabajo artístico bajomedieval original como con los efectos desiguales de la pátina del tiempo sobre la madera y la riqueza que a la nobleza propia del material aporta la incidencia cambiante de la luz (con efectos que a Proust le recuerdan a los de Émile Gallé, el gran artista modernista al que el escritor frecuentaba y apreciaba y en cuyo taller se surtía a veces de regalos de fin de año para sus amistades). Otras veces es Gustave Moreau³⁹ el pintor evocado (por ejemplo, a propósito de la integración del arte pagano y el cristiano en Ruskin). Y no en vano cita Proust los cuadros de Monet sobre la fachada de la catedral de Rouen, ya que su descripción de los efectos que produce sobre la fachada de Amiens la cambiante luz del sol no podría entenderse sin su interés por la estética de los impresionistas y muy especialmente de Monet⁴⁰. Es la luz que unas veces desmaterializa y otras otorga rotunda corporeidad a las piedras de la catedral, y sobre todo a las esculturas, que periódicamente adquieren una nueva vida que prolonga a la que le dieron sus creadores.

En el contexto de esta insistencia proustiana en la variabilidad de las obras de arte en función de las circunstancias externas y del papel activo de la luz (señala cómo en los dibujos de los libros de Ruskin las arquitecturas y esculturas nunca son ejemplos abstractos o modelos sino casos concretos bajo luces y situaciones determinadas) adquiere un destacado protagonismo la imagen de la *Vierge Dorée*, la «Madonna» del transepto sur de la catedral, a la que tanto Ruskin como Proust prestaron

39 P. GAUTHIER, «Proust et Gustave Moreau», *Europe* 496-497 (agosto-septiembre 1970), pp. 237-241; T.J. JOHNSON, «Marcel Proust et Gustave Moreau», *Bulletin Marcel Proust* 28 (1978), pp. 614-639.

40 H.O. BOROWITZ, «The Rembrandt and Monet of Marcel Proust», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, febrero de 1983, pp. 73-95; K. YOSHIKAWA, «Proust et les Nymphéas de Monet», *Bulletin Marcel Proust* 48 (1998), pp. 77-93.

especial atención. Como señala Cynthia Gamble⁴¹, es al llegar ante la estatua de la Virgen cuando Proust se aparta momentáneamente de Ruskin y emprende su exploración personal, mientras el británico parece esperarle pacientemente. Es muy significativo que ni Ruskin ni Proust hagan la menor alusión a la figura del Niño, eliminando el aspecto maternal de la Virgen (bien presente, por contra, en las descripciones que de esta célebre estatua realizaron tanto Viollet-le-Duc como Émile Mâle). En efecto, al lado del dogma cristiano, lo que interesa destacar es cómo esta imagen puede entenderse también como una representación metafórica de la comunidad que edificó la catedral. Para Proust, la Virgen Dorada no es una estatua gótica más, intercambiable con otras vírgenes del siglo XIII, sino que posee un carácter único que le viene dado por su ciudadanía de Amiens. Frente a la apátrida Gioconda, la *Vierge Dorée* surgió de la piedra y del espíritu de Amiens y no podría estar en ningún otro lugar. Proust revela que en las paredes de su dormitorio colgaban sendas fotografías de la Gioconda y de la Virgen Dorada y explica la diferencia esencial entre ambas: «En mi habitación, una fotografía de la Gioconda conserva solamente la belleza de una obra de arte. Junto a ella, una fotografía de la Virgen Dorada adquiere la melancolía de un recuerdo». El sol que transfigura la estatua de la Virgen Dorada y le otorga sin cesar nueva vida es el sol de Amiens, y el viento húmedo de la zona, que la azota y la erosiona, es al mismo tiempo prefiguración de una muerte anunciada en la que, finalmente desgastada, la estatua habrá cumplido su ciclo vital sin moverse de su lugar de nacimiento. No deja de resultar irónico, sin embargo, que la importancia que otorga Ruskin a las «flores de espino» que rodean a la Virgen, un tema que Proust recoge y amplifica

41 C. GAMBLE, «À l'ombre de la Vierge Dorée de la Cathédrale d'Amiens: Ruskin et l'imaginaire proustien», *Gazette des Beaux-Arts* 6, 125 (mayo-junio 1995), pp. 313-322.

(hasta integrar la imagen de las flores del espino como una de las claves de la *Recherche*⁴²), se base, según C. Gamble, en un malentendido, ya que un estudio detallado basado en la imagen de la flora en la escultura medieval habría terminado por demostrar que ... no hay tales espinos en Amiens.

En este retrato de Ruskin corresponde un papel especial a las notas a pie de página. Firmadas por Proust como «Nota del Traductor», son muy numerosas y en algunos casos de inusitada extensión. Pero en ellas lo que se nos ofrece son, sobre todo, otros textos de Ruskin. En efecto, Proust es coherente con su idea de que conocer una sola obra de un autor es como hablar con una persona una sola vez: si se le quiere conocer de verdad, se precisa una mayor frecuentación del conjunto de su obra. Lo que encontramos, así, es mucho más que unas simples notas a *La Biblia de Amiens*: la abundancia de citas y párrafos enteros, procedentes de un total de 26 obras de Ruskin, convierte de hecho a su prefacio en un verdadero compendio ruskiniano, en el que, además, las numerosas referencias tomadas de *Praeterita* (esa peculiar autobiografía de Ruskin cuyo título resuena, para algunos, en la posterior expresión *recherche du temps perdu*) reconstruyen la *historia* de las ideas vertidas en la *Biblia de Amiens* engarzándolas con la propia vida de su autor.

En esas notas Proust nos expone el desarrollo de algunas de las grandes cuestiones ruskinianas presentes en la *Biblia de Amiens*. Es lo que ocurre con una idea particularmente importante, la de la continuidad entre el arte antiguo y el arte cristiano, que para Proust era uno de los puntos más importantes del credo del británico. Uniendo citas de *Praeterita* y de *Saint-Mark's Rest*, Proust analiza «... esa disposición particular de espíritu que le hacía no tener en cuenta el advenimiento del cristianismo, reconocer ya



CATEDRAL DE AMIENS. LA VIRGEN DORADA

42 R. DEBRAY-GENETTE, «Thème, figure, épisode: genèse des aubépines», en AA.VV., *Recherche de Proust*, Paris, 1980, pp. 105-141.

una belleza cristiana en determinadas obras paganas o seguir la persistencia de un ideal helénico en obras de la Edad Media». Y en otro lugar concluye que «... Ruskin vivió en una sociedad fraternal con todos los grandes espíritus de todos los tiempos», por lo que «no existen para él antiguos y modernos». Ruskin es grande, entre otras cosas, porque su devoción cristiana no le lleva a despreciar el paganismo.

En otros momentos, la cultura literaria del escritor francés le lleva a desarrollar más extensamente una idea ruskiniana, como ocurre con la figura arquetípica del santo amable y vital que no desprecia los placeres del mundo (ese San Martín que «no desdén una honesta bebida»), que Proust desarrolla en una larga nota en la que son llamados a testimoniar, junto al John Knox (¡y al Mahoma!) de *Los Héroes* de Carlyle, la amplia galería de los santos literarios de George Eliot.

Pero algunas de las notas nos permiten también un acercamiento más directo a las emociones personales de Proust, sobre todo en los momentos en que reconstruye sus experiencias venecianas con Ruskin como guía. Así, una página de Ruskin sobre los mosaicos de San Marcos le permite evocar la visita a Venecia vivida como peregrinación ruskiniana, la memoria de «... esos días benditos en que, junto con algunos otros discípulos 'en espíritu y en verdad' del maestro, íbamos en góndola por Venecia escuchando su predicación al borde del agua». Sin salir de esa misma Venecia, Proust dedica una amplia nota a la pintura de Carpaccio⁴³, ofreciéndonos un largo trozo de *Saint-Mark's Rest* «... no porque sea uno de los mejores de Ruskin, sino porque es evidente que fue escrito bajo el dominio de las mis-

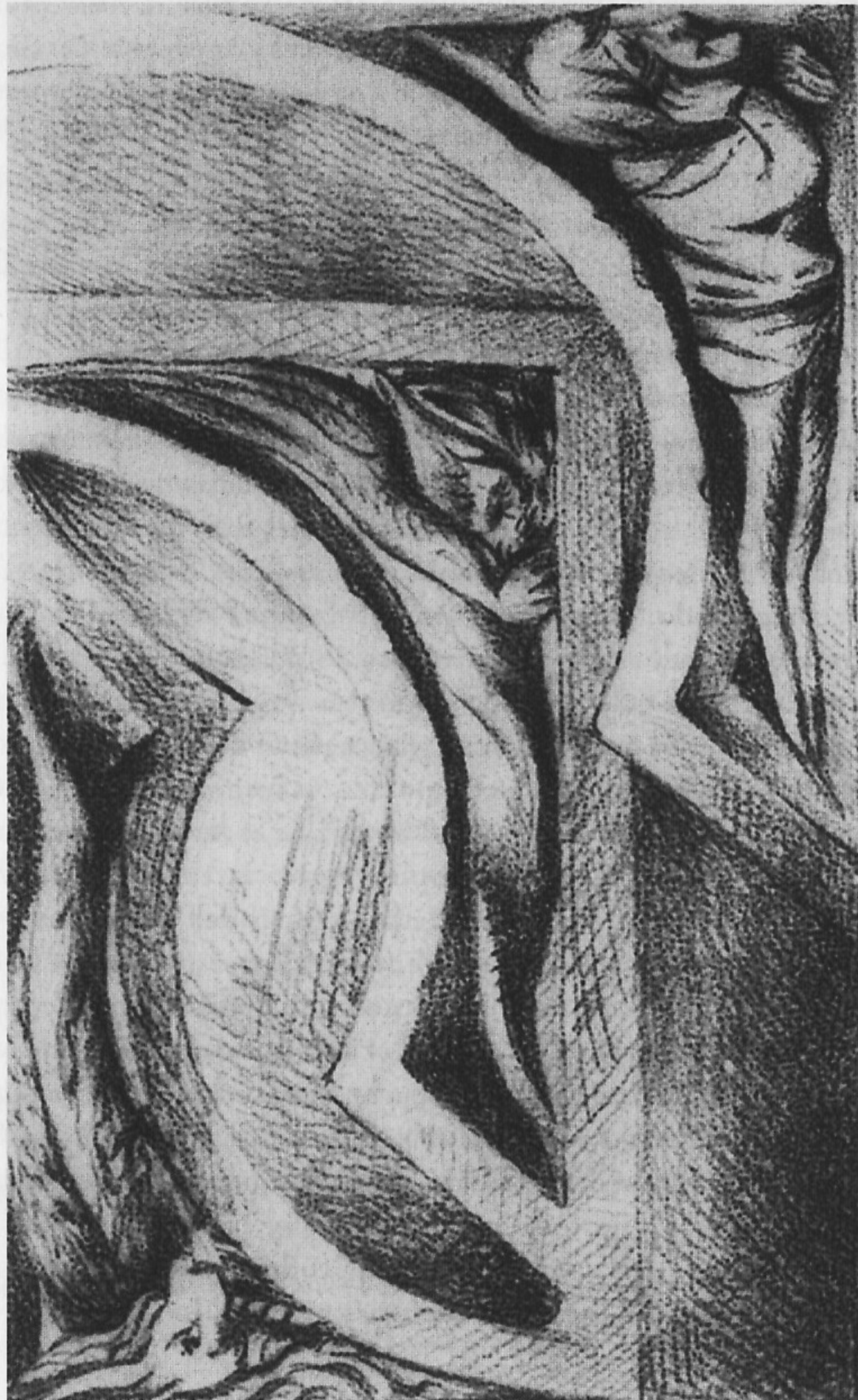
43 Vittore Carpaccio era uno de los pintores más apreciados por Ruskin, que se consideraba en cierto modo como su descubridor. Sobre el papel en el conjunto de la obra de Proust de un Carpaccio pasado por el tamiz ruskiniano, cfr. A. BERETTA ANGUISSOLA, «Proust et les peintres italiens», en J.-Y. TADIÉ (dir.), *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, Paris, 1999, pp. 33-41.

mas preocupaciones que el capítulo III de *La Biblia de Amiens*». Pero, una vez más, sus recuerdos personales y la exposición de las ideas de Ruskin se funden en los comentarios con los que engarza los párrafos de Ruskin.

El elogio de Ruskin por Proust no resulta, sin embargo, incondicional ni absoluto, debido, además, a que, bajo la forma unitaria del «Prefacio» a *La Bible d'Amiens*, se reunieron varios textos escritos en momentos diferentes y en los que se puede rastrear, como ya se ha dicho, el deslizamiento desde el entusiasmo casi incondicional hacia una actitud cada vez más crítica⁴⁴. Así, en algunos momentos, correspondientes sobre todo a los textos más tardíos, la defensa del británico no podía dejar de ir acompañada del reconocimiento de las especiales dificultades de la misma. Si lo incorrecto de algunos de sus juicios estéticos quedaba compensado, como vimos, por «la belleza» de los mismos, en otras ocasiones es el estilo farragoso de Ruskin el que no deja a Proust otro remedio que «... reconocer que hay en este libro, como en todos los que Ruskin escribió al final de su vida, trozos excesivamente largos». En otros momentos resume en una nota a pie de página las opiniones de un autor que contradice justo lo que Ruskin acaba de decir (por ejemplo, la tesis de Léon Brunschwig sobre la necesidad de prescindir del sentimiento religioso para apreciar verdaderamente el carácter artístico de las catedrales). Y en el capítulo IV las notas de Proust introducen numerosas aclaraciones en cuanto al significado de los temas esculpidos que, tomadas la mayor parte de las veces de la obra de Mâle, contradicen en ocasiones el significado dado por Ruskin.

Pero el verdadero problema de fondo, el que pone fin al por algunos llamado «período ruskiniano» del escritor, es el del *fetichismo*, es decir, la falta de sinceridad producida por la confusión entre doctrinas estéticas y doctrinas morales. La afirmación

44 Cfr. A. COMPAGNON, «Proust contre Ruskin», en AA.VV., *Relire Ruskin*, cit., pp. 145-178.



DETALLE ESCULTÓRICO DE LA PORTADA DE LOS LIBREROS DE LA CATEDRAL DE ROUEN

de Ruskin de que los venecianos eran más culpables cuando pecaban que otros pueblos porque lo hacían teniendo ante su vista la gran lección espiritual plasmada en los mosaicos de San Marcos es claramente contestada por Proust, pero suscita en él también el recuerdo de su propia estancia en San Marcos bajo la égida de Ruskin. Pero, si Ruskin puede pecar de fetichismo, es el conde Robert de Montesquiou, a quien no cita explícitamente, quien encarna a la figura del máximo fetichismo esteticista (la *toilette* de Cadignan, las flores de su habitación). A la frivolidad superficial de las flores artificiosas de Montesquiou contraponen Proust su verdadero amor por el espinoso real, que afronta valerosamente a pesar de sus sufrimientos asmáticos, y marca con ello sus distancias con respecto a las versiones más extremadas del esteticismo *fin de siècle*.

Sólo seis meses después de la aparición de *La Biblia de Amiens*, Proust publicó en *Le Figaro* (16 de agosto de 1904) el artículo «La Mort des cathédrales», en el que expresaba su preocupación por las desastrosas consecuencias que sobre el patrimonio arquitectónico podía tener la legislación promovida por Aristide Briand en torno a la separación entre la Iglesia y el Estado y repetía algo que ya había dicho en su prefacio a Ruskin: que las catedrales francesas medievales «... no solamente son los más bellos monumentos de nuestro arte, sino los únicos que viven aún su vida integral, que mantienen su relación con el objetivo para el que fueron construidos». Con este texto, que sería retomado en 1919 en *Pastiches et Mélanges* bajo el título de «En mémoire des églises assassinées», el amor de Proust por las catedrales medievales dejaba de encuadrarse en el marco ruskiniano y se insertaba ya en el terreno del debate francés contemporáneo en torno a la conservación arquitectónica y sus valores⁴⁵.

45 P. BEGHAIN, *Guerre aux démolisseurs! Hugo, Proust, Barrès: un combat pour le patrimoine*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997; J.-M. LENIAUD, *Les Archipels du Passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, 2002, cap. IX: «De la grande pitié des églises de France à la loi de 1913», pp. 213-242.

ÍNDICE

DOS PEREGRINOS Y UNA CATEDRAL:
RUSKIN, PROUST, AMIENS 5
por Juan Calatrava

PREFACIO 59
de MARCEL PROUST

I. PRÓLOGO 59
II. NOTRE-DAME DE AMIENS SEGÚN RUSKIN 64
III. JOHN RUSKIN 91
IV. PS 116

LA BIBLIA DE AMIENS 133

Prefacio 135

I. A orillas de las corrientes de agua 139
Notas al capítulo I 167
II. Bajo el Drachenfels 175
III. El domador de leones 213
IV. Interpretaciones 259



ISBN: 84-96258-86-6

A B A D A EDITORES

LECTURAS DE ARQUITECTURA

