


La construcción del retrato abstracto de Boullée a través de las imágenes de la película *The Belly of an Architect* de Peter Greenaway

Gabriela Solís RebolledoUniversidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura ✉ **Patricia Solís Rebolledo**Investigadora independiente ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.97995>

Recibido: 17 de septiembre de 2024 • Aceptado: 26 de diciembre de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025.

Resumen: La presente investigación analiza la imagen de un fotograma de la película *The Belly of an Architect* de Peter Greenaway a la luz de su interpretación de Étienne-Louis Boullée, centrando la atención en la complejidad inherente de la creación artística y la idea de la figura del arquitecto. De entre los diversos niveles posibles de lectura, esta investigación aborda los aspectos de la alegoría y personificación de los conceptos que representan la arquitectura boulleana a través del personaje principal, Stourley Kracklite, considerando que éste se contempla a sí mismo como heredero de Boullée, debido a lo cual se apropia del pensamiento, dibujos y proyectos de este arquitecto. El análisis hace visible la noción estética de Greenaway respecto al retrato abstracto de Boullée representado mediante la relación conceptual entre el proyecto boulleano del *Cénotaphe à Newton*, el tratado *Architecture. Essai sur l'Art*, los monumentos de la Antigüedad y la pintura del Renacimiento italiano, retomados en el fotograma de la película para establecer la identidad de Boullée y ofrecer una perspectiva de su arquitectura y sus fuentes.

Palabras clave: Peter Greenaway; Étienne-Louis Boullée; Arquitectura; Cine; Roma antigua; Renacimiento

ENG The construction of Boullée's abstract portrait through the images of Peter Greenaway's film *The Belly of an Architect*

Abstract: The present research analyzes the image of a frame from Peter Greenaway's film *The Belly of an Architect* in light of his interpretation of Étienne-Louis Boullée, focusing attention on the inherent complexity of artistic creation and the idea of the figure of the architect. Among the various possible levels of reading, this research addresses the aspects of allegory and personification of the concepts that represent Boulléan architecture through the main character, Stourley Kracklite, considering that he sees himself as Boullée's heir, due to which he appropriates the thought, drawings and projects of this architect. The analysis makes visible Greenaway's aesthetic notion regarding the abstract portrait of Boullée represented through the conceptual relationship between the Boulleian project of the *Cénotaphe à Newton*, the treatise *Architecture. Essai sur l'Art*, the monuments of Antiquity and Italian Renaissance painting, taken up in the film frame to establish Boullée's identity and offer a perspective on his architecture and its sources.

Keywords: Peter Greenaway; Étienne-Louis Boullée; Architecture; Cinema; Roman antiquity; Renaissance

Sumario: 1. Introducción. 2. Peter Greenaway: cine, pintura y arquitectura. 3. El retrato: el individuo, abstracción/realidad. 4. La figura del arquitecto. 5. Boullée. 6. El fotograma de *The Belly of an Architect*. 7. Conclusiones. 8. Fuentes y referencias bibliográficas

Cómo citar: Solís Rebolledo, Gabriela y Solís Rebolledo, Patricia. "La construcción del retrato abstracto de Boullée a través de las imágenes de la película *The Belly of an Architect* de Peter Greenaway". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago 14* (2025), e97995. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.97995>.

1. Introducción

El propósito de la investigación es demostrar que, a través de un fotograma de la película de *The Belly of an Architect* (1987) de Peter Greenaway¹, es posible deducir una lectura coherente de la construcción del retrato *abstracto* de Étienne-Louis Boullée a partir de la interpretación del lenguaje cinematográfico del director británico, traducido en lo que se podría llamar *rasgos distintivos* para definir el lenguaje arquitectónico de este teórico francés del siglo XVIII², considerado por los estudiosos como *revolucionario, visionario, utópico y racionalista*³. La acepción del término “abstracto” se retoma de Gombrich, quien plantea que el arte es un ejercicio de reducción que convencionalmente se llama “abstracción”, es decir, de un “hacer prescindiendo de”⁴.

Se parte de la idea de que Greenaway pretende hacer un retrato *abstracto* de Boullée, representado mediante el personaje principal Stourley Kracklite, considerando a este arquitecto del siglo XX como la alegoría y personificación de los conceptos que constituyen la arquitectura bouleana, asumiendo que éste se contempla a sí mismo como el heredero de Boullée, lo que lo lleva a apropiarse del pensamiento y los proyectos de este arquitecto del siglo XVIII.

Se eligió como caso de estudio la imagen del fotograma, donde se piensa que puede verse reflejada la esencia arquitectónica de Boullée. Este fotograma

revela la idea de retrato que se trabajará en esta investigación: una conceptualización de la representación del sujeto. En este caso, se trata de la recuperación de un arquitecto que durante un periodo de la historia del arte fue poco estudiado debido a la creencia que formaba parte de periodos de transición o decadencia⁵. Sin embargo, Greenaway lo tomó como modelo para su personaje principal.

Por esta razón, se analizarán los atributos que, como *señas de identidad*⁶, están representados en referencia a Boullée respecto a la figura del arquitecto y a la propia arquitectura, entendiendo esta última como personaje principal a partir de considerar tres aspectos relativos a lo estético, conceptual y referencial de las imágenes de Greenaway. El primero se relaciona con las fuentes clásicas que Boullée retomó para la creación de sus proyectos y que el cineasta deja entrever al situar la escena en Roma, utilizando como escenografía el *Panteón* y el *Obelisco* proveniente del antiguo Egipto⁷. En este sentido, se estudiarán las repercusiones que dichos monumentos pudieron tener en la arquitectura bouleana y que posiblemente Greenaway intentó expresar mediante la composición de la imagen. El segundo concierne al *Cenotafio de Newton* de Boullée representado en el fotograma a través de la maqueta-pastel. Por lo que se analizará este proyecto con énfasis en la teoría y los dibujos bouleanos, evidenciando la trascendencia de su arquitectura no construida, lo que permitirá comprender su inclusión en la película y su vínculo con Kracklite. El tercer aspecto tratará el problema del espacio en la pintura relacionado con el problema correspondiente del tiempo y el movimiento en el cine. Se propone que la composición del fotograma en el caso de estudio deja entrever ciertos elementos que sugieren que Greenaway construyó la escena como si fuera una pintura en un momento único retratado. A partir del análisis de la composición del fotograma, se pretende demostrar que el cineasta retomó del Renacimiento la forma de componer su fotograma y representar un retrato *abstracto*, estableciendo así, un parangón entre la pintura renacentista y sus imágenes.

2. Peter Greenaway: cine, pintura y arquitectura

Los estudiosos consideran que el cine de Greenaway se caracteriza no sólo por una dicotomía entre lo innovador y lo tradicional, lo experimental y lo convencional, lo personal y lo universal, sino también por intensificar las posibilidades dramáticas, narrativas y poéticas del cine, incluso lo han definido como enciclopédico⁸. Asimismo, enfatizan el interés de

¹ *The Belly of an Architect* dirigida y escrita por Peter Greenaway, realizada en 1987. Film Four International and British Screen, in Association with Hemdale and Sacis.

² Sobre los rasgos distintivos, cf. Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 51.

³ Esta investigación no tiene la intención de discutir la obra de Boullée desde la perspectiva de la arquitectura revolucionaria, racionalista, visionaria, sublime y utópica, entre otras. Ni tampoco, desde los contextos de los discursos filosóficos, científicos, arquitectónicos y urbanos de la Ilustración francesa, esto merecería una extensión diferente. Para estudios que tratan estos temas, cf. Emil Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society* 42, no. 3 (1952): 436-473; Helen Rosenau, *Boullée & visionary architecture* (Londres: Academy Editions, 1976), 7-29; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): Theoretician of Revolutionary Architecture* (Nueva York: Braziller, 1974); Pier Vittorio Aureli, “Architecture as a State of Exception: Étienne-Louis Boullée’s Project for a Metropolis”, en *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge, MIT Press, 2011), 169, 172; Riccardo Pacciani, “Retorica e Sublime: aspetti del progettare grande di Boullée”, *Psicon*, no. 6 (1976): 48-67; Irene Brancasi, *Architettura e illuminismo. Filosofia e progetti di città nel tardo settecento francese* (Firenze: Firenze University Press, 2014), 175-254; Serge Bianchi, “Révolution française et utopie”, *Annales Historiques de La Révolution Française*, no. 388 (2017): 3-27; Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, en Boullée, *Architettura. Saggio sull’arte [Architecture: Essai sur l’Art]*, ed. Alberto Ferlangu (Turín: Giulio Einaudi, 2005), XXIII; Anthony Vidler, “Researching Revolutionary Architecture”, *Journal of Architectural Education*, 44, no. 4 (1991): 206-210. Para un estudio que examina la asimilación de la teoría y la arquitectura clásica, así como del Renacimiento italiano en el pensamiento de Boullée, cf. Gabriela Solís Rebolledo, “El concepto clásico de forma de Andrea Palladio en la teoría, el proceso de diseño y los dibujos de Étienne-Louis Boullée: *Architecture. Essai sur l’Art, Cénotaphe à Newton y Bibliothèque Nationale*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46, no. 123 (2023): 67-117.

⁴ Cf. Ernst Gombrich, *La imagen y el ojo* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 76.

⁵ Cf. Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, 433.

⁶ Cf. Ernst Gombrich, *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1984), 221.

⁷ Sobre las fuentes clásicas en Boullée, cf. Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, 10, 14, 16, 20, 22-23 y 147; Pérouse, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799)*, 18-19, 29, 35-36 y 126.

⁸ Sobre estudios que tratan el cine de Greenaway, cf. David Pascoe, *Peter Greenaway. Museums and Moving Images* (Londres: Reaktion Books, 1997); Stefano Bessoni, *Greenaway. Morte e decomposizione del cinema* (Turín: Bakemono Lab Edizioni, 2024); Michael Baumgartner, “A Walk through R’: Peter Greenaway’s Mapping of Rome in *The Belly of an Architect*”, en *Cinematic Rome*, ed. Richard Wrigley (Leices-

este director por los valores perennes de la tradición clásica y renacentista: proporción, armonía, orden y simetría⁹. De hecho, lo han calificado como posmoderno, posestructuralista y como uno de los directores más originales por su enfoque vanguardista, su suntuoso estilo visual con múltiples referencias, así como por su particular organización narrativa, llena de temas obsesivos estrechamente vinculados con el mundo del arte¹⁰. Precisamente, se ha establecido que sus imágenes cinematográficas derivan de los estudios de perspectiva del Quattrocento italiano, el desnudo renacentista, las naturalezas muertas holandesas, las alegorías del barroco alemán, la arquitectura visionaria francesa y la pintura de paisajes inglesa¹¹. El propio Greenaway ha declarado su admiración por la historia del arte y su intención de crear un nexo entre las tradiciones visuales europeas y el cine contemporáneo¹².

En este contexto, resulta relevante mencionar lo que Greenaway expresa sobre la composición en sus películas respecto al control total que tiene sobre la organización de cada parte de esta disciplina, lo cual está profundamente ligado con su bagaje cultural:

Mis películas son muy apolíneas; están relacionadas con el orden clásico del mundo. [...] Mi encuadre está relacionado deliberadamente con el sentido renacentista de un espacio enmarcado, un espacio organizado, un espacio que se selecciona deliberadamente para hacer uso de la composición¹³.

Es indiscutible la importancia que Greenaway confiere a la selección y organización del espacio. De hecho, es bien conocido su interés por la arquitectura y el uso de ésta como dispositivo estructurante, metáfora y vehículo para la exploración de su práctica artística, la cual juega un papel central en varias de sus películas, entre las que destaca *The Belly of an Architect*, donde rinde homenaje a la Roma clásica y a los diseños de Boullée, a quien Greenaway incluye como personaje específico de la historia de la arquitectura¹⁴.

Greenaway destaca que la arquitectura es “posiblemente la más significativa, y ciertamente la más duradera, de todas las artes”¹⁵. En ese sentido, es necesario precisar dos cosas, la primera, que los estudiosos afirman que en sus películas emplea la semiótica de la arquitectura como parte de su expresión visual, donde el signo arquitectónico interactúa con el signo cinematográfico para formar un complejo sistema semiótico de significación en su discurso fílmico¹⁶. La segunda, que Greenaway ha señalado que sus filmes están relacionados con el artificio y la alegoría¹⁷. En este marco, los estudiosos han descrito su uso del espacio y la arquitectura en términos alegóricos, caracterizando los monumentos y entornos como emblemas arquitectónicos, ya sean paisajísticos o urbanos. Incluso, destacan que Greenaway utiliza las alegorías para referirse a figuras específicas construidas con atributos simbólicos para expresar conceptos o ideales¹⁸. Así, tales alegorías en *The Belly of an Architect* simbolizan ideas abstractas a partir de recursos como son los dibujos, las maquetas y los monumentos de Roma que emplea para representar la obra de Boullée.

Precisamente, en el guion original y las notas de *The Belly of an Architect*, Greenaway explicó que creó un dispositivo formal que sustenta la película y la estructura cronológicamente a partir del registro de ocho sitios de Roma: el *Mausoleo de Augusto*, el *Panteón*, el *Coliseo*, las *Termas de Villa Adriana*, el *Foro*, la *Plaza de San Pedro*, la *Plaza Navona* y el *Palacio de la Civilización Italiana*. El patrimonio de los monumentos clásicos no sólo conecta las escenas dentro de la narrativa, sino también a Boullée con Kracklite, ya que fueron las referencias de los proyectos boulléanos¹⁹. De hecho, Greenaway describe literalmente la ciudad de Roma como “el tercer personaje” porque es en el “contexto de sus monumentos eternos”²⁰, donde se desarrolla la relación entre los personajes principales, Kracklite y Boullée. Así, al definir Roma en términos de sus monumentos, estas estructuras deben verse como un símbolo del conocimiento del espacio, el tiempo y la ciudad²¹. Más aún, expresó que metafóricamente compuso las imágenes como arquitecto, todo se ve en términos de fachadas, alzados y planos formales²².

Es bien sabido que el lenguaje cinematográfico de Greenaway también se distingue por su formación como pintor:

ter: Troubadour Publishing, 2008), 143-172; Bridget Elliott y Anthony Purdy, *Peter Greenaway. Architecture and allegory* (Londres: Academy Editions, 1997); Alan Woods, *Being Naked-Playing Dead: The Art of Peter Greenaway* (Manchester: Manchester University Press, 1996); Amy Lawrence, *The Films of Peter Greenaway* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967).

⁹ Cf. Michael Kokonis, “Peter Greenaway’s *The Belly of an Architect*: A semiologist’s feast”, *Semiotica* 115, no. 1-2 (1997): 81.

¹⁰ Cf. Paula Willoquet-Maricondi y Mary Alemany-Galway (eds), *Peter Greenaway’s Postmodern/Poststructuralist Cinema* (Lanham: Scarecrow Press, 2008), 13.

¹¹ Cf. Pascoe, *Peter Greenaway*, 2.

¹² Cf. Brian McFarlane, “Peter Greenaway (interview)”, *Cinema Papers*, no. 78 (1990): 68-69.

¹³ McFarlane, “Peter Greenaway (interview)”, 68. La traducción de los pasajes de Greenaway al español de aquí en adelante es nuestra. Sobre la arquitectura y arte en las películas de Greenaway, cf. M.E. Warlick, “Art, Allegory and Alchemy in Peter Greenaway Prospero’s Books”, en *New Directions in Emblem Studies*, ed. Amy Wygant (Glasgow: University of Glasgow, 1999), 109.

¹⁴ Al respecto, cf. Michael Ostwald, “Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within *The Belly of an Architect*”, en *Peter Greenaway’s Postmodern/Poststructural-*

alist Cinema, ed. Paula Willoquet-Maricondi et al. (Lanham: Scarecrow Press, 2008), 147.

¹⁵ Peter Greenaway, *The Belly of an Architect: Introduction* (Londres: Film Four International, 1987), 6.

¹⁶ Cf. Kokonis, “Peter Greenaway’s *The Belly of an Architect*: A semiologist’s feast”, 82.

¹⁷ Cf. Warlick, “Art, Allegory and Alchemy in Peter Greenaway Prospero’s Books”, 110.

¹⁸ Cf. Elliott y Purdy, *Peter Greenaway. Architecture and allegory*, 45-62, 72.

¹⁹ Cf. Peter Greenaway, *The Belly of an Architect* (Londres, Faber and Faber, 1988), vii, 4-5; Ostwald, “Interpreting the Missing Formal Device within *The Belly of an Architect*”, 144-146.

²⁰ Cf. Ostwald, “Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within *The Belly of an Architect*”, 150-151.

²¹ Cf. Ostwald, “Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within *The Belly of an Architect*”, 150.

²² Cf. Jeremy Clarke, “Architecture and Morality”, *Films and Filming*, no. 397 (1987): 6-8.

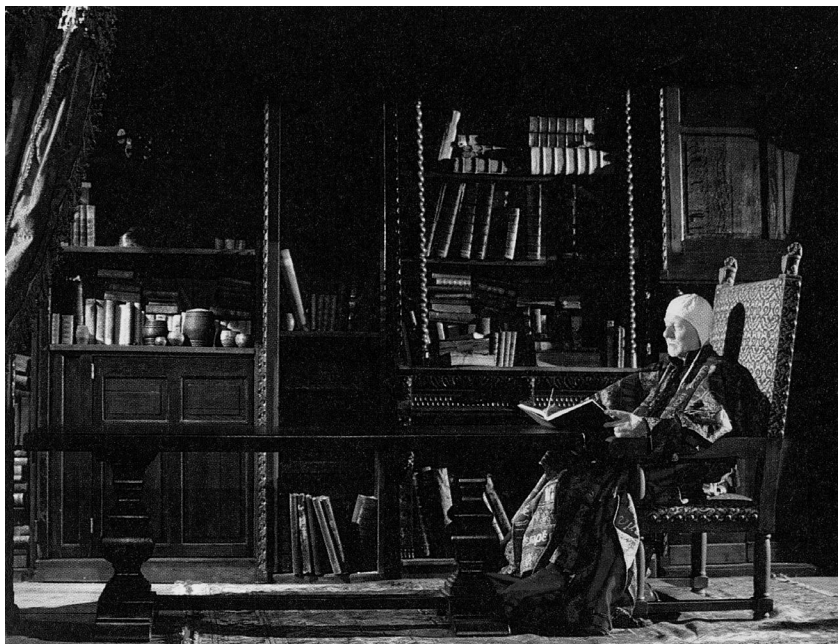


Figura 1. Peter Greenaway, Prospero en su estudio, fotograma película *Prospero's Books*, 1991. Fuente: Archivo Filмотeca UNAM.



Figura 2. Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio*, ca. 1475. Londres. Fuente: The National Gallery.

Empecé mi carrera como pintor y pintar es aún, para mí, el medio visual supremo de comunicación. Por sus libertades, sus posturas, sus actitudes, sus historias, sus posibilidades. Y si tú observas la pintura del siglo XX, ha sido diez mil veces más radical que el cine [...] el cine es un medio enormemente conservador²³.

Queda clara la importancia que este cineasta concede a la pintura como fuente estética para su filmografía. Por ejemplo, en la película de *Prospero's Books* tomó como referencia para una escena del personaje de Prospero (Fig. 1), la pintura de *San Jerónimo en su estudio* de Antonello da Messina (Fig. 2)²⁴. Greenaway describe esta cita pictórica:

²³ Pascoe, *Peter Greenaway*, 22.

²⁴ Cf. Pascoe, *Peter Greenaway*, 22.



Figura 3. Peter Greenaway, Flavia tomando foto de Kracklite en pose del Neptuno de Bronzino, fotograma película *The Belly of an Architect*, 1987. Fuente: Archivo Filmoteca UNAM.

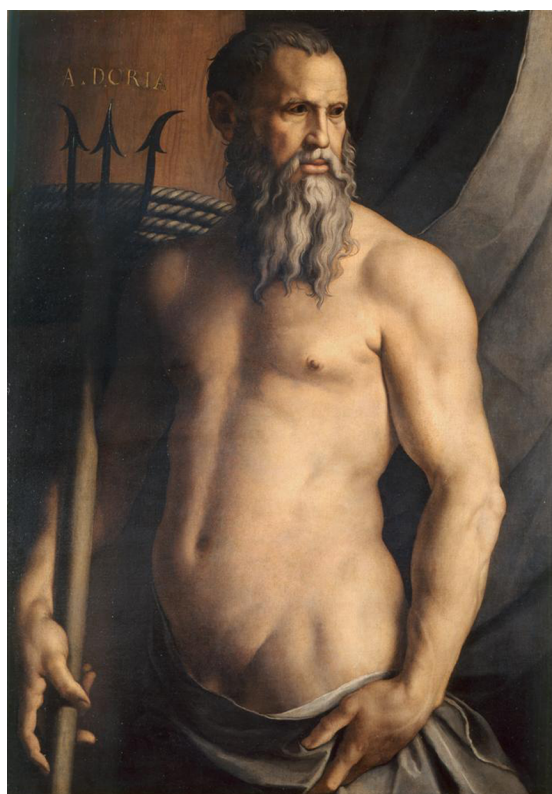


Figura 4. Bronzino (Agnolo di Cosimo), *Retrato de Andrea Doria como Neptuno*, ca. 1545-1546. Milán, Fuente: Pinacoteca di Brera.

Los atributos pictóricos identifican el tema - libros, un texto, una pluma, un paisaje desierto, un león dormido, la túnica roja [...]. Todas estas pistas iconográficas están ahí ostensiblemente para apoyar una familiaridad religiosa, que, sin duda, los piadosos comprenderían y, a través de ellas, recordarían el ejemplo de San Jerónimo como modelo de sabiduría²⁵.

Para Greenaway es importante que los atributos pictóricos sean familiares para el espectador, para

así poder interpretar sus intenciones artísticas y establecer la relación entre la historia y las obras que hace referencia, las cuales también utiliza como escenografía. El mismo Greenaway explica la razón de estas apropiaciones: "Me gusta hacer referencia a la pintura como un ejemplo de perfección, metáfora de la visión y de la mirada; es mi reconocimiento a dos mil años de pintura europea de la que el cine es el heredero más reciente"²⁶.

Las imágenes de este cineasta se relacionan con el estudio de los problemas de representación de la

²⁵ Pascoe, *Peter Greenaway*, 168.

²⁶ Pascoe, *Peter Greenaway*, 22.

realidad resueltos en la pintura a lo largo de dos mil años, como la composición de la imagen, el manejo del espacio, la historia, la luz, el color, la perspectiva, los gestos y posturas de las figuras, el mundo natural, referencias que retoma para crear una *realidad* en el cine:

Me parece que todos los problemas que alguna vez han sido planteados para que un pintor los resuelva, [...], se han realizado una y otra vez en los 2000 años de historia visual europea. Esos mismos problemas surgen en términos de cine. [...] para mí, los 2000 años de pintura europea son una vasta enciclopedia para sumergirse, para hacer comparaciones, para ver lo que otras personas han hecho en las mismas circunstancias²⁷.

Un ejemplo de la composición de las imágenes de Greenaway, como resultado de la interrelación de las artes visuales y su preocupación por la estética, puede apreciarse en una escena de la película *The Belly of an Architect*, donde relaciona tres modos de representación artística: pintura, fotografía y cine. En dicha escena aparecen los personajes de Kracklite y de Flavia en el estudio de esta última, quien le dice a Kracklite mientras lo fotografía y lo filma: "Yo no sé pintar, pero puedo tomar fotos"²⁸. En la sesión fotográfica, Flavia invita a Kracklite a imitar la postura del *Retrato de Andrea Doria como Neptuno* de Agnolo Bronzino (Figs. 3, 4), usando la cámara como medio para fijar la semejanza del retrato que tiene en su mano derecha. Así, Greenaway no sólo establece la dialéctica entre lo clásico, lo renacentista y lo contemporáneo mediante la imagen fotográfica de Kracklite como Neptuno, las diversas tomas de la pintura de Bronzino y la secuencia filmada, sino también evidencia cómo la pintura, fotografía y cine operan en su proceso de comparación, así como su método de trabajo²⁹.

3. El retrato: el individuo, abstracción/ realidad

Para comprender la construcción del retrato *abstracto* de Boullée en la película *The Belly of an Architect*, es necesario profundizar en el género del retrato en el Renacimiento italiano, cuestión que permitiría entender en su complejidad la imagen del fotograma de Greenaway, que podría decirse, renueva una tradición respecto a la figura del arquitecto en el arte.

En el Quattrocento, el retrato surgió como un género destinado a determinar la imagen de la individualidad³⁰. La idea humanista de la individualidad se

basó en la intención explícita de representar las características físicas de una persona. Estas cuestiones ya estaban presentes en el arte antiguo, lo cual Plinio documentó en *Naturalis Historia* al narrar dos mitos sobre los orígenes de la pintura. En el primero, escribió que el arte nació del impulso del hombre de dibujar el contorno de la sombra de un cuerpo proyectado sobre un muro. La transición de trazar la silueta de un hombre para definir una identidad específica mediante la identificación de sus rasgos fue descrita por Plinio en el segundo mito. En este relato que la hija del ceramista Butades de Corinto, antes que su amado partiera por un largo viaje, dibujó con una línea, la figura de la sombra del perfil del joven proyectada en el muro a la luz de una vela, con el fin de conservar el recuerdo de sus rasgos en su memoria³¹. Estos mitos evidencian la clara intención de definir una identidad específica a través del dibujo del perfil de un sujeto, así, este proceso de representación crea una dialéctica entre la ausencia del cuerpo y la presencia de la proyección bidimensional de la imagen³².

Los humanistas y artistas del Quattrocento, como Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci, retomaron los mitos plinianos sobre el proceso de la circunscripción de la sombra de la imagen humana como origen del retrato. La concepción renacentista del retrato estuvo ligada, por un lado, con un enfoque descriptivo de la realidad natural referido a una representación literal del modelo y, por el otro, con un proceso de síntesis y de abstracción respecto al sujeto representado. El debate sobre el binomio realidad/abstracción fue abordado por Alberti y Leonardo, quienes trataron de explicar esta contradicción haciendo hincapié en el aspecto conceptual del arte. Así, en *De pictura*, Alberti subrayó la importancia para un artista de encontrar el equilibrio adecuado entre el *exemplum*, el modelo a retratar y el ingenio³³. Asimismo, al escribir sobre la pintura, destacó la facultad de este arte de hacer presente al ausente y distinguió su capacidad evocadora, es decir, una imagen sustitutiva que recrea la presencia física de una persona³⁴. Esto se puede ver en el *Retrato de un hombre con medalla de Cosimo el Viejo de Medici* de Sandro Botticelli (Fig. 5), donde se aprecia a un joven que sostiene una medalla con el rostro de Cosimo, la cual representa no sólo la referencia del retrato de perfil con base en el modelo clásico de la medalla y la moneda, sino también el reconocimiento póstumo de Cosimo y su relación con un personaje perteneciente al presente³⁵.

²⁷ Paul Wells, "Compare and Contrast: Derek Jarman, Peter Greenaway and Film Art", *Art and Design Profile*, no. 49 (1996): 27.

²⁸ Pascoe, Peter Greenaway, 27.

²⁹ Cf. Pascoe, Peter Greenaway, 27-28.

³⁰ Sobre estudios que tratan la relación entre el Renacimiento, el individualismo y el retrato, cf. Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: das Altarbild, das Porträt in der Malerei, die Sammler* (Basilea: Lendorff, 1898); Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der Italienischen Renaissance* (München: Prestel, 1985); Peter Burke, "The Renaissance, individualism and the portrait", *The Renaissance, individualism and the portrait* 21, no. 3 (1995): 393-400; Alessandra Bucchini, "Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico", en *L'arte e il visuale*,

(Turín: UTET, 2010), 337-374; Aby Warburg, "El arte del retrato y la burguesía florentina", en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo* (Madrid: Editorial Alianza, 2005), 148-149.

³¹ Cf. Plinio el Viejo, *Storia delle arti antiche* [Naturalis Historia] (Milán: BUR, 2000), tXXXV, 15, 5 y XXXV, 151, 43, 150-153, 252-253. Al respecto, cf. Bucchini, "Il ritratto", 337.

³² Cf. Victor Stoichita, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Símbola, 1999), 9, 15-19.

³³ Al respecto, cf. Bucchini, "Il ritratto", 340, 342.

³⁴ Cf. Leon Battista Alberti, "De pictura", en *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, vol. 3 (Bari: Laterza, 1973), II, 25, 44-45.

³⁵ Cf. Alessandro Cecchi, *Botticelli* (Milán: Federico Motta Editore, 2005), 44.



Figura 5. Sandro Botticelli, *Retrato de un hombre con medalla de Cosimo el Viejo de Medici*, ca. 1475, Florencia.
Fuente: Galleria degli Uffizi.

Esta noción clásica-humanista, se piensa que Greenaway la utiliza para incluir la figura de Boullée en *The Belly of an Architect*, lo cual se desarrollará en el análisis del fotograma.

4. La figura del arquitecto

La representación de la figura del arquitecto como sujeto artístico deriva de una larga tradición iconográfica que tiene su origen en el *De architectura* de Vitruvio, escrito en el siglo I a. C. y continua en el Renacimiento italiano con el *De re aedificatoria* de Alberti. A partir de estos tratados, se creó la imagen del arquitecto al establecer la arquitectura como disciplina creativa y como arte-ciencia³⁶. Esta concepción trascendió a la teoría arquitectónica de Boullée³⁷, la cual se considera, Greenaway retoma en el fotograma del caso de estudio. Por ello, es necesario profundizar en esta tradición para plantear la relación con el fotograma, evidenciando su trasfondo histórico.

Vitruvio relató la anécdota de Dinócrates, según la cual, este arquitecto macedonio presentó la idea de su proyecto a Alejandro Magno mediante dibujos. La propuesta de Dinócrates consistía en transformar el Monte Athos en una figura antropomorfa: una estatua colosal que sostenía una ciudad fortificada en su mano izquierda y, en la derecha, una gran cisterna en la que confluían todos los ríos de la montaña³⁸. Esta anécdota se complementa con el planteamiento epistemológico vitruviano de la arquitectura como ciencia, donde enfatizó que el arquitecto debe ser experto en el dibujo y la geometría. A partir de ello, Vitruvio estableció la dimensión intelectual del proceso de diseño y formuló la idea de proyecto como una cuestión mental-visual³⁹. De este planteamiento epistemológico y de la interpretación del pasaje de Dinócrates, se compone la representación de la figura del arquitecto mostrando un dibujo o maqueta como instrumentos de persuasión para el comitente y como medios de comunicación de la totalidad del proyecto.

De esta tradición iconográfica existen dos imágenes que muestran el uso del dibujo y la maqueta como formas de representación que permiten concretar el edificio concebido mentalmente: el grabado realizado por Claude Perrault y la fotografía donde Philip Johnson aparece en la portada de la revista *Time*⁴⁰. En la imagen de Perrault de *Les dix livres d'architecture de Vitruve* de 1684 (Fig. 6)⁴¹, se ve a Vitruvio personificado como el arquitecto que presenta al emperador Augusto una perspectiva del proyecto de la *Basílica de Fano*, el único edificio que Vitruvio se atribuyó y describió en *De architectura*. Es bien sabido que Vitruvio fue quien definió la perspectiva no sólo como la representación geométrica de una imagen tridimensional sobre una superficie, sino también como uno de los tres tipos de dibujo arquitectónico junto con la planta y el alzado⁴². En el grabado, Perrault interpretó el dibujo en perspectiva como parte de la imagen del arquitecto, representando a través de éste, el espacio en dos dimensiones.

En la portada de la revista *Time* de 1979 (Fig. 7), se observa cómo la tradición iconográfica pasa a la fotografía⁴³. En la composición se ve a Philip Johnson sosteniendo la maqueta de su proyecto para el edificio de la AT&T en Nueva York, aludiendo a la imagen de Dinócrates. Asimismo, se advierte la proporción monumental de Johnson en contraste con los rascacielos del fondo. Así, Johnson es manejado simultáneamente como arquitecto y arquitectura, constituyendo una imagen abstracta del texto vitruviano. En este caso, el dibujo de la perspectiva empleado por Perrault en su grabado es sustituido por una maqueta que funciona aquí como la representación tridimensional del proyecto arquitectónico.

³⁶ Cf. Marco Vitruvio Pollión, *Architettura* [*De architectura*] (Milán: BUR, 2010), I, 1-4, 86-91; Alberti, "De pictura", 7. Sobre la noción de la arquitectura como arte-ciencia en la Antigüedad y en el Renacimiento italiano, cf. Gabriela Solís Rebolledo, "Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *diseño* del Renacimiento italiano", *Acta Poética*, 41, no. 1 (2020): 135-151; Patricia Solís Rebolledo, "*Pulchritudo* y *lineamenta*. La reflexión estética de Leon Battista Alberti en el *De re aedificatoria*: Platón, Aristóteles, Euclides, Cicerón y Vitruvio", *Revista de Filosofía*, 49, no. 1 (2024): 247-267.

³⁷ Cf. Étienne-Louis Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", en *Boullée & Visionary architecture*, ed. Helen Rosenau (Londres: Academy Editions, 1976), 119.

³⁸ Cf. Vitruvio, *Architettura* [*De architectura*], II, Prefacio 1-4, 128-131.

³⁹ Cf. Vitruvio, *Architettura* [*De architectura*], I, 1.1-3, 86-91. Al respecto, cf. Solís, "El concepto clásico de *forma*", 76-77.

⁴⁰ Para profundizar en la tradición iconográfica, cf. Marco Vitruvio Polión, *Arquitectura* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 18-23.

⁴¹ Cf. Marcus Vitruvius Pollio, *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve* (París: Jean Baptiste Coignard, 1684), 1.

⁴² Cf. Vitruvio, *Architettura* [*De architectura*], I, II, 2, 114-117.

⁴³ Portada de la revista *Time*: Philip Johnson, 1979.

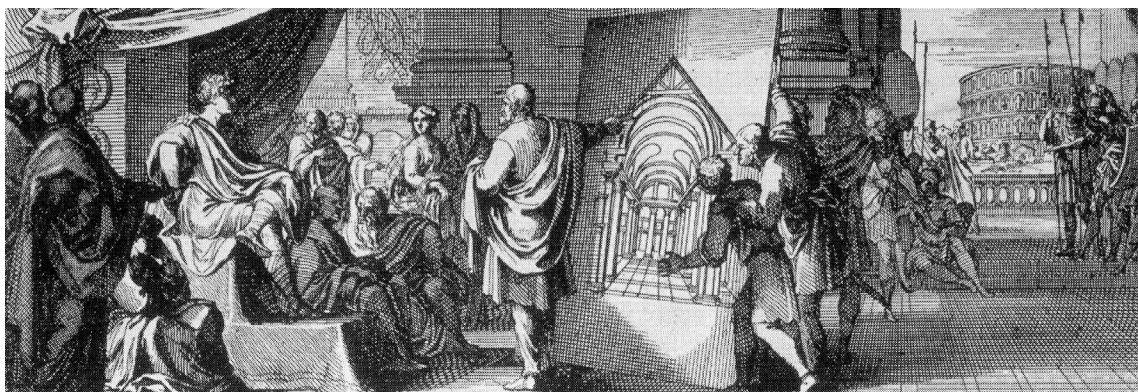


Figura 6. Vitruvio. Fuente: Vitruvius Pollio, Marcus. *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve*. París: Jean Baptiste Coignard, 1684, 1.



Figura 7. Philip Johnson sosteniendo la maqueta del edificio de la AT&T en Nueva York.
Fuente: De TIME. © Portada, Philip Johnson, 8 de enero de 1979, TIME USA LLC.
Todos los derechos reservados. Utilizado bajo licencia.

5. Boullée

En este punto, es necesario analizar el pensamiento y los dibujos boulléanos, ya que justifican la discusión en torno al retrato abstracto de Boullée y a la figura del arquitecto en la película de Greenaway, quien incluyó en sus escenas los dibujos y maquetas de los proyectos de este arquitecto, ofreciendo un indicio sobre su foco de atención. Dado que el estudio de Boullée se generó en el siglo XX, es importante mencionar que Emil Kaufmann fue el primero en interesarse por su obra y en explorar un campo descuidado de la teoría arquitectónica francesa del siglo XVIII⁴⁴.

Kaufmann denominó a Boullée como “arquitecto revolucionario”, pues consideró el contexto intelectual en que se formó, afirmando que se apropió de los nuevos ideales establecidos por los pensadores y artistas de la Revolución Francesa⁴⁵. En este marco, Boullée legó a Francia los dibujos de sus proyectos y su tratado de arquitectura⁴⁶. Esto pone en evidencia su concepción que la arquitectura trasciende no sólo mediante su materialidad, sino también a través de las ideas expresadas en los dibujos y en la argumen-

⁴⁴ Cf. Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, 436-473.

⁴⁵ Sobre su formación, cf. Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, 435-446; Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, 18, 145; Brancasi, *Architettura e illuminismo*, 206-209, 249-253.

⁴⁶ Cf. Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, 458, 460.

tación teórica. Su discurso en *Architecture. Essai sur l'Art* se distinguió por formular reflexiones en torno al pensamiento de Vitruvio y Perrault⁴⁷. Esto es significativo, ya que Boullée, al igual que Vitruvio, destacó la importancia del dibujo para expresar la idea y el proceso creativo de la composición de la forma arquitectónica⁴⁸. Además, pone de manifiesto que Boullée conocía la traducción al francés del tratado vitruviano realizada por Perrault y, por tanto, su grabado de la anécdota de Dinócrates que representa la figura del arquitecto en la Antigüedad clásica.

Siguiendo la teoría de Vitruvio y del Renacimiento italiano, Boullée definió la arquitectura como arte y consideró el proceso de diseño como actividad intelectual⁴⁹. Asimismo, afirmó que la belleza en la arquitectura se genera a partir de la imitación de la naturaleza⁵⁰. Así, basándose en sus principios y formas, Boullée descubrió los cuerpos regulares:

Una vez que observé que la regularidad, la simetría y la variedad constituyen la forma de un cuerpo regular, comprendí que la proporción es la combinación de estas propiedades. [...] La regularidad produce, en los objetos, la belleza de las formas; la simetría, su orden y su proporción; la variedad, las superficies por los que se diversifican a nuestros ojos⁵¹.

Con este razonamiento queda claro que, por un lado, su arquitectura se fundamenta en los principios estéticos de *proporción, forma, regularidad, simetría, orden y variedad*. Conocimiento que deriva de Vitruvio y el humanismo italiano⁵². Por el otro, que la preocupación de Boullée no sólo fue buscar formas nuevas a partir de los sólidos platónicos, sino también descubrir su efecto artístico basado en las proporciones. Es bien sabido que Vitruvio definió la *symmetria* como la armonía entendida en la conmensurabilidad del edificio y sus partes. Boullée, en la misma línea de pensamiento, expresó que el orden debe manifestarse y regir toda la composición con base en la simetría⁵³. A partir de estos razonamientos, Boullée determinó que el cuerpo esférico es el ejemplo de la síntesis y expresión de los principios de *proporción, forma, regularidad, simetría, orden y variedad*. A su vez, hizo hincapié sobre sus cualidades espaciales y destacó que la esfera evidencia los efectos de la luz. A lo largo del tratado, Boullée continuó la discusión sobre estos principios, los cuales abordó al describir

sus proyectos. De hecho, enfatizó que se pueden visualizar en los dibujos de sus diseños⁵⁴.

Precisamente, el *exemplum* de su teoría compositiva es el *Cenotafio de Newton* que Boullée diseñó dedicado a la memoria de Isaac Newton⁵⁵. Al hablar de la tipología del cenotafio, abordó tres aspectos: primero, lo definió como el templo de la muerte; segundo, estableció que se basó en las pirámides egipcias; tercero, determinó que estos monumentos se diseñan para perpetuar la memoria de aquellos a los cuales están dedicados y que este tipo de edificio necesita más que cualquier otro de la poesía de la arquitectura⁵⁶. En esta línea, Boullée describió los dibujos del cenotafio en su tratado, donde dirigiéndose a Newton, precisó lo que lo caracteriza:

Si por la extensión de tus luces y la sublimidad de tu genio has determinado la figura de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte con tu descubrimiento. [...] he proyectado caracterizar tu sepultura con la figura de la tierra. Imitando a los antiguos y con la intención de rendirte homenaje, la he rodeado con flores y cipreses. [...] La forma interior de este monumento es, como puede verse [en los dibujos], la de una vasta esfera, en la que llegamos a su centro de gravedad, a través de una abertura practicada en la base, sobre la que se posiciona la tumba. [...] La tumba es el único objeto material. La luz de este monumento, que debe ser similar a la de la noche pura, es producida por las estrellas [...]. Estas estrellas están representadas y formadas por pequeñas aberturas perforadas en embudo en el exterior de la bóveda, [...]. La luz del día, se filtra, a través de estas aberturas, en este interior oscuro⁵⁷.

El cenotafio se configura como una porción del universo encerrada y escenificada en el interior de la esfera, una envolvente que asume una centralidad absoluta, donde la tensión espacial se genera a partir de la tumba, el único objeto en la inmensa sala al que, desde cualquier punto de la esfera, la mirada siempre vuelve a ella, evidenciando el contraste entre lo diminuto y lo monumental, lo finito y lo infinito, lo mortal y lo inmortal⁵⁸. Aquí, es impor-

⁴⁷ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 119, 121.

⁴⁸ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 121, 134-135, 136-137, 140, 143; Solís, "El concepto clásico de forma", 93-94.

⁴⁹ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 119. Al respecto, cf. Solís, "El concepto clásico de forma", 88-90. En el contexto histórico-cultural francés de los siglos XVII y XVIII, se observa un interés epistemológico y estético que abarca tanto el estudio crítico de la teoría arquitectónica como de los edificios de la Antigüedad clásica y el Renacimiento italiano, así como la interpretación de las teorías filosóficas ilustradas en relación con el pensamiento arquitectónico. Conocimiento que Boullée aplicó en su teoría y arquitectura. Cf. Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, 123-126; Pérouse, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799)*, 123-126.

⁵⁰ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 123-124.

⁵¹ Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 121-122. La traducción al español de *Architecture. Essai sur l'Art* es nuestra.

⁵² Cf. Solís, "El concepto clásico de forma", 67-117.

⁵³ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 121-122. Al respecto, cf. Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, 27-28; Brancasi, *Architettura e illuminismo*, 198-199.

⁵⁴ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 121-124, 134-137, 140, 143.

⁵⁵ Para estudios sobre el *Cénopaphe à Newton*, cf. Kaufmann, "Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu", 461, 468, 470, 473; Pacciani, "Retorica e Sublime: aspetti del progettare grande di Boullée", 48-67; Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal: Sakralbau und Kugelidee* (Basilea: Birkhäuser, 1969), 229-307. Harvey sostiene que el *Cenotafio de Newton* fue pionero en el sentido racional y ordenado del espacio arquitectónico adoptado más tarde por el *modernismo*. Esta idea de que la arquitectura de Boullée fue parte del surgimiento de la tradición *modernista* también ha sido defendida por Rykwert y Ostwald, cf. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1989), 250; Joseph Rykwert, *The First Moderns: the Architects of the Eighteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1980), 467, 469, 495 n. 141, 502 n. 176; Ostwald, "Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within The Belly of an Architect", 147.

⁵⁶ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 135.

⁵⁷ Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 136-137.

⁵⁸ Cf. Adolf Max Vogt, Radka Donnell y Kenneth Bendiner, "Orwell's Nineteen Eighty-Four and Etienne Louis Boullée's Drafts of 1784", *Journal of the Society of Architectural*

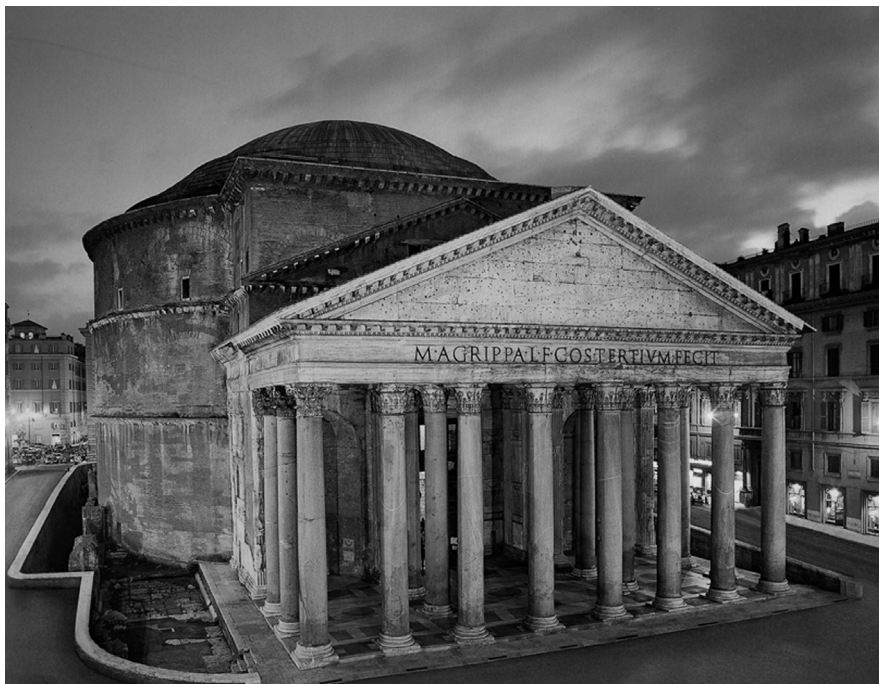


Figura 8. Roma, *Panteón*, fachada frontal. Fuente: Bussagli, Marco. *Rome: Art & Architecture*. Colonia: Konemann, 1999, 117.



Figura 9. Roma, *Panteón*, detalle de acceso y óculo. Fuente: Patricia Solís Rebolledo.

tante abordar algunas características dibujadas por Boullée sobre la configuración espacial y formal del *Cenotafio de Newton*, para luego identificarlas en las citas utilizadas por Greenaway en su película. En ese sentido, es necesario recordar que Boullée expresó que tomó como modelo las pirámides de Egipto para

sus monumentos funerarios; sin embargo, es bien conocido que consideró el *Panteón* de Roma (Figs. 8, 9) como modelo conceptual y estético para el diseño del cenotafio⁵⁹. Boullée adoptó de la estructura

Historians 43, no. 1 (1984): 60; Alberto Ferlenga, "Il tempo dell'Architettura", en Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [*Architecture: Essai sur l'Art*], ed. Alberto Ferlenga (Turín: Giulio Einaudi, 2005), XVI.

⁵⁹ Al respecto, cf. Solís, "El concepto clásico de *forma*", 96-107; Pascoe, *Peter Greenaway*, 132-134. Rosenau señala que los proyectos boulléanos trascendieron en el tiempo y espacio como la continuación lógica de las *formas* antiguas considerándolas como fuentes estéticas. Además, plantea que los monumentos clásicos romanos fueron tomados como modelos por Boullée, lo cual ejemplifica con el *Cénotaphe*

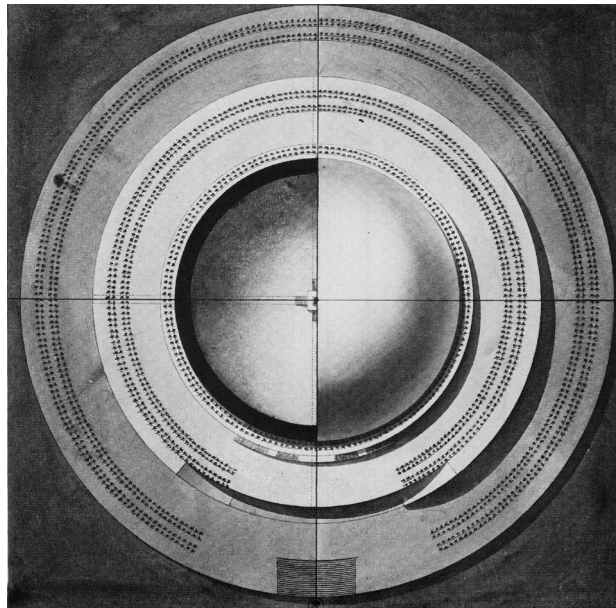


Figura 10. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton*, planta, 1784. Bibliothèque Nationale, París, HA 57, núm. 5. Fuente: Rosenau, Helen. *Boullée & visionary architecture*. Londres: Academy Editions, 1976, 70.

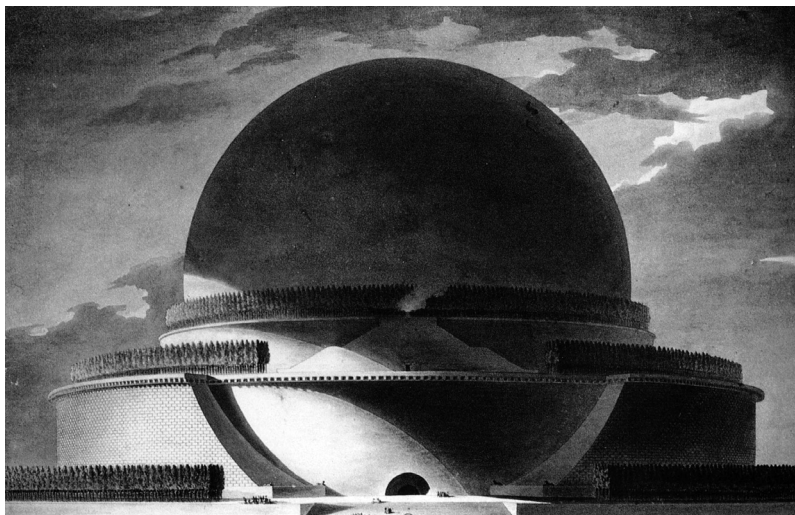


Figura 11. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton*, alzado de fachada principal, 1784. Bibliothèque Nationale, París, HA 57, núm. 7. Fuente: Rosenau, Helen. *Boullée & visionary architecture*. Londres: Academy Editions, 1976, 72-73.

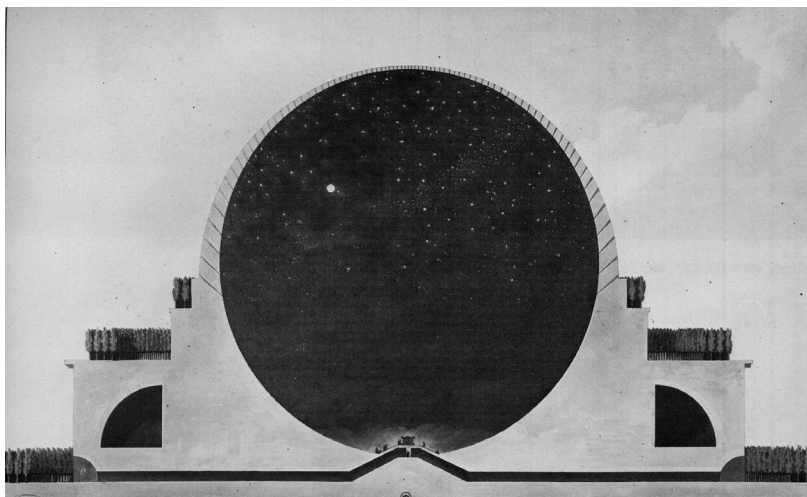


Figura 12. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton*, sección transversal con efecto nocturno, 1784. Bibliothèque Nationale, París, HA 57, núm. 8. Fuente: Rosenau, Helen. *Boullée & visionary architecture*. Londres: Academy Editions, 1976, 70.

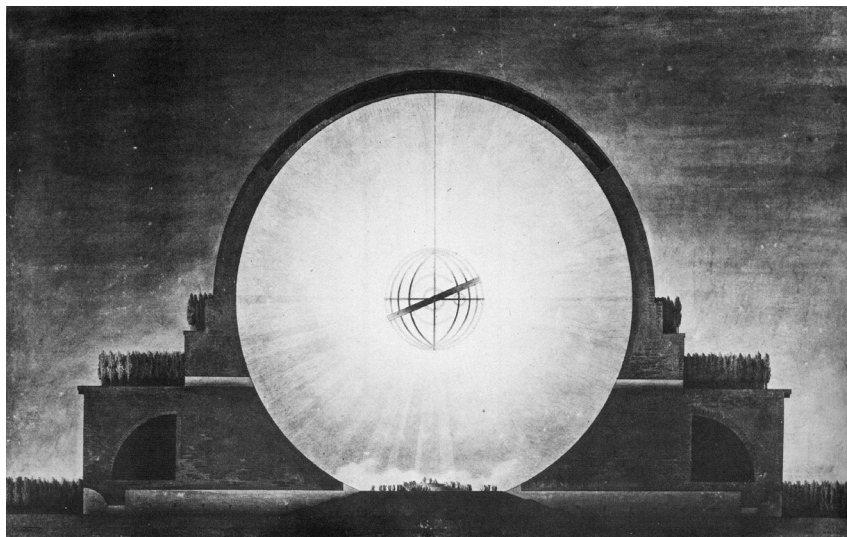


Figura 13. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton*, sección transversal con efecto de luz con esfera alminar, 1784. Bibliothèque Nationale, París, HA 57, núm. 9. Fuente: Rosenau, Helen. *Boullée & visionary architecture*. Londres: Academy Editions, 1976, 72-73.

romana: la circunferencia que rige el diseño de este templo; la monumentalidad, frontalidad y simetría que lo configura; la abertura del *oculus* que permite la entrada de luz cenital para evocar el universo y establecer la interrelación entre la arquitectura y la naturaleza.

A través de la lectura simultánea de los dibujos boulléanos de la planta, el alzado (Figs. 10, 11) y las secciones del cenotafio, se puede comprender la analogía conceptual con el *Panteón*. Así, en la sección que representa el efecto de la noche (Fig. 12), se aprecia el círculo que implica la esfera, la disposición simétrica del basamento y de las plataformas con cipreses, así como el recorrido del túnel subterráneo que remata en una escalinata, mediante la cual se accede al interior de la esfera, en cuyo centro Boullée ubicó la tumba vacía, rodeada por figuras humanas, evidenciando la proporción monumental del cenotafio. Además, se advierten las estrellas que representó por medio de pequeñas aberturas en la bóveda, a través de las cuales penetra la luz natural en el interior oscuro del monumento, enfatizando el carácter del edificio como el templo de la muerte⁶⁰. En la segunda sección (Fig. 13), Boullée, con el propósito de resaltar el espacio esférico, dibujó el efecto de día mediante una gran esfera armilar que ilumina el interior, contrastando con la obscuridad del espacio exterior.

Es indudable que los dibujos del *Cenotafio de Newton* explican visualmente los principios de Boullée, que como imágenes revelan, mediante su abstracción, la aplicación de su pensamiento en sus proyectos. En la película *The Belly of an Architect*, el cenotafio aparece como la maqueta materializada por medio de un pastel en el fotograma que se analizará a continuación.

6. El fotograma de *The Belly of an Architect*

La película cuenta la historia de Stourley Kracklite, arquitecto estadounidense que viaja a Roma con su esposa Luisa para organizar una exposición en homenaje al arquitecto Étienne-Louis Boullée, a quien Kracklite idolatra. Durante su estancia de nueve meses en Roma, Kracklite desarrolla una obsesión por Boullée, la arquitectura y su estómago que comienza a molestarlo. En este periodo, tanto el vientre de Kracklite como el de su esposa cambian gradualmente: él desarrolla un tumor maligno, mientras que Luisa queda embarazada. Al mismo tiempo que Kracklite se deteriora lentamente por los efectos del cáncer, su matrimonio se desintegra. Luisa inicia una aventura con Caspasian Speckler, curador de la exposición, quien además asume el control del proyecto. A partir del diagnóstico de su enfermedad, Kracklite reflexiona sobre la vida, la permanencia, la muerte y la trascendencia. De ahí su necesidad de hacer más accesible y conocida la obra de Boullée, cuyos proyectos monumentales nunca se materializaron. La película finaliza con la inauguración de la exposición dedicada a Boullée, llevada a cabo en el monumento de Víctor Manuel II, donde simultáneamente Kracklite se suicida saltando del edificio, mientras Luisa da a luz en compañía de los organizadores⁶¹.

La narrativa de los preparativos de Kracklite para la exposición, su creciente cáncer, el papel asignado a los monumentos de Roma y la composición del espacio visual, que sitúa la figura humana en espacios cuidadosamente ordenados, constituyen el principio organizador en *The Belly of an Architect*. A partir de estos elementos, Greenaway replantea nociones de la cultura visual que actualiza en la película. Sus escenas se estructuran a través de dispositivos

à Newton relacionándolo con prototipos romanos antiguos como las tumbas de Augusto y la de Adriano. Cf. Rosenau, *Boullée & visionary architecture*, 10, 14, 16, 20, 22-23, 147. Pérouse afirma que Boullée estudió la arquitectura de la Antigüedad para redescubrir el estilo monumental y establece que se pueden ver las referencias del *Panteón* y del *Mausoleo de Augusto* en su arquitectura. Cf. Pérouse, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799)*, 18-19, 29, 35-36, 126.

⁶⁰ Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 137.

⁶¹ Sobre la película, cf. Pascoe, *Peter Greenaway*, 121-145; Nigel Saint, "The Body's Contract or Realism's Revenge: Peter Greenaway's *The Belly of an Architect*", *Interfaces. Image-Texte-Langage*, no. 7 (1995): 185-197; Ostwald, "Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within *The Belly of an Architect*", 137-158.



Figura 14. Peter Greenaway, Kracklite y la maqueta del Coliseo, fotograma película *The Belly of an Architect*, 1987.
Fuente: Archivo Filmoteca UNAM.

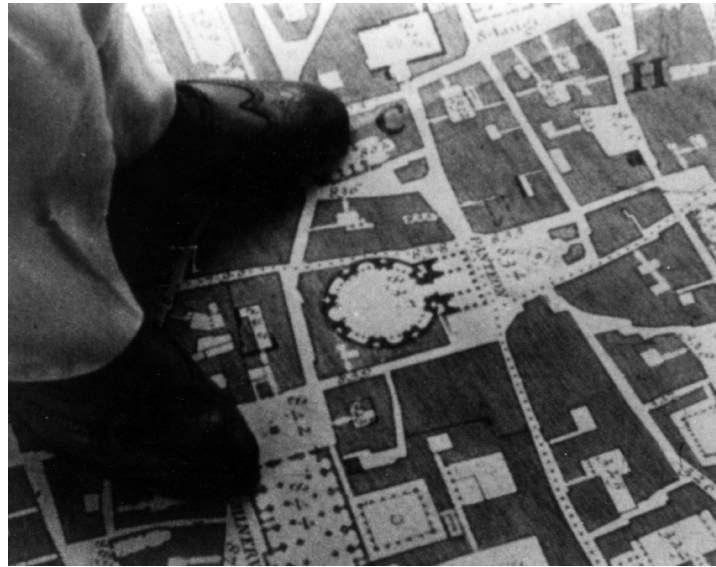


Figura 15. Peter Greenaway, Kracklite y la planta de Roma con el Panteón, fotograma película *The Belly of an Architect*, 1987.
Fuente: Archivo Filmoteca UNAM.



Figura 16. Peter Greenaway, Fotocopias y ampliaciones de vientres esparcidos en el apartamento de Kracklite en Roma, fotograma película *The Belly of an Architect*, 1987.
Fuente: Archivo Filmoteca UNAM.



Figura 17. Peter Greenaway, *Kracklite* y los fragmentos de la estatua colosal de Constantino, fotograma película *The Belly of an Architect*, 1987. Fuente: Archivo Filmoteca UNAM.

formales que aparecen de forma recurrente en sus imágenes, los cuales no sólo conectan las escenas dentro de la narrativa, sino también a Kracklite con Boullée: maquetas, dibujos, esculturas, arquitecturas, textos, postales, fotografías, dispuestos estratégicamente para ofrecer líneas de lectura.

Un ejemplo de ello son las escenas en las que aparece la maqueta del *Coliseo*, colocada sobre la mesa como fuente arquitectónica de Boullée (Fig. 14)⁶²; el plano de la ciudad de Roma, donde los zapatos de Kracklite dirigen la atención hacia la representación de la planta del *Panteón*, otra referencia formal bouleana (Fig. 15); y las imágenes esparcidas en el apartamento de Kracklite en Roma, dispuestas tanto en el suelo como en el espejo. En esta última escena, Kracklite se rodea de fotocopias y ampliaciones de diversos vientres, combinando reproducciones de Augusto, de Piranesi y de Andrea Doria de Bronzino, junto con la maqueta del Vittoriano, como una reflexión sobre el concepto del cuerpo físico y arquitectónico (Fig. 16).

El arte romano también es usado con un peso metafórico respecto a la corporalidad que obsesiona a Kracklite y forma parte del discurso de las imágenes. Así, tanto la arquitectura como la escultura, presentadas en forma de fragmentos y ruinas, proveen y fijan un símbolo de decadencia del cuerpo de Kracklite (Fig. 17). La grandeza de la Roma antigua, perceptible ahora sólo gracias a sus vestigios, se convierte en el paradigma de la fugacidad de las cosas. Por ello, Greenaway sitúa las imágenes en Roma, porque sólo en esta ciudad era posible establecer no sólo la yuxtaposición entre lo humano y lo divino, entre el cuerpo y las esculturas, sino también plantear la relación con Boullée a través de los innumerables edificios clásicos que influyeron en su obra teórica y proyectos.

Ahora bien, antes de abordar las fuentes pictóricas renacentistas presentes en la imagen del fotograma objeto de estudio (Fig. 18), es necesario hablar sobre el problema no sólo de la composición del espacio y su representación en la pintura, sino también del tiempo y el movimiento en el cine. Precisamente, Gombrich examina la paradoja que crea la cámara al capturar la vida en un fotograma, congelando el movimiento en un instante del cual nunca seríamos conscientes en el flujo continuo de los acontecimientos⁶³. En el caso de la pintura, Gombrich establece que el artista tiene la facultad de dejar impresos en su obra indicios o huellas de los instantes anteriores y subsecuentes, los cuales se fijan en el espectador a través de la composición⁶⁴. De hecho, al citar a Lessing, quien distingue entre las artes del tiempo y las artes del espacio, Gombrich plantea que la pintura solamente puede representar un momento único de una acción. Por esta razón, el artista debe seleccionar el momento más fecundo, aquel que permita al espectador inferir lo que ha ocurrido antes y lo que sigue⁶⁵. Esta idea, según Gombrich, también puede trasladarse a la fotografía, pues considera la cualidad que posee una instantánea para transmitir la impresión de vida y movimiento, lo cual dependerá de la facilidad con que se logre captar el significado que permita al espectador completar el pasado y prever el futuro. A partir de esta premisa, concluye que lo mismo tiene que ocurrir con los fotogramas de las películas⁶⁶.

En este contexto, la imagen del fotograma de *The Belly of an Architect* es clara, porque se comprende la lógica de la situación: es una cena al exterior, nocturna, en la que los personajes se encuentran en el plano frontal con la arquitectura como fondo.

⁶³ Cf. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 109.

⁶⁴ Cf. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 40.

⁶⁵ Cf. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 41.

⁶⁶ Cf. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 51.

⁶² Cf. Boullée, "Architecture. Essai sur l'Art", 126, 132.



Figura 18. Peter Greenaway, La cena de recepción del Panteón, fotograma película *The Belly of an Architect*, 1987. Fuente: Archivo Filmoteca UNAM.

Greenaway establece una visible diferencia entre lo arquitectónico y las figuras mediante el manejo de los planos dispuestos en profundidad, presentando una organización del espacio ordenado cuidadosamente a través de una compleja composición tridimensional. En primer plano, se encuentra la maqueta-pastel del proyecto del *Cenotafio de Newton* de Boullée; en medio, la fuente con el *Obelisco de Ramsés II*; y en el último plano, el Panteón. El evento principal, la cena, se desarrolla literalmente en medio de objetos arquitectónicos. Sin embargo, es evidente que la distinción entre lo familiar y lo no familiar es de máxima importancia en el fotograma, ya que a partir de esta idea se pueden desarrollar dos lecturas de la imagen. La primera, que es la evidente, reproduce una “realidad” tomando en cuenta que las convenciones fílmicas crean ilusiones de un “mundo real”. La segunda lectura se construye mediante ciertos elementos que Greenaway coloca en la escena para sugerir otros significados.

Para representar la realidad, Greenaway utiliza el manejo del espacio, la luz y el acomodo de las figuras por medio de la perspectiva. Es conocido que Alberti describió el método de composición en perspectiva, estableciendo que primero se dibuja en la superficie pictórica un rectángulo que funciona como una ventana abierta desde la cual se verá la historia⁶⁷. De este modo, la pintura es concebida como una sección que muestra lo que se percibiría a través de una ventana ubicada en el lugar del plano de la imagen, representando la naturaleza y la idea tridimensional del espacio⁶⁸. En consecuencia, mediante la perspectiva, el mundo “real” se manifiesta en el cuadro, como el mundo “real” sucede en el cine. En este sentido, es posible considerar que Greenaway articula, en el plano visual, dos mundos que pueden convivir:

el “mundo abstracto” de la arquitectura y el “mundo real” de la vida, entendiendo la escena como un ámbito pictórico en el que tiene entrada la historia y los personajes del presente, relacionando estos dos componentes, para probar cómo la composición hace visualmente efectivo el tema.

En la composición del fotograma, Greenaway maneja distintos tiempos que se relacionan mediante la arquitectura construida y la arquitectura representada a través de la maqueta-pastel. La cena en primer plano evidencia el mundo cotidiano, el presente; el *Panteón* situado al fondo de la imagen, representa el pasado, el espacio histórico y la cita de la fuente clásica boulleana; la maqueta sobre la mesa evoca el proyecto del *Cenotafio de Newton*, que se presenta como un gran pastel cubierto de glaseado blanco, con velas que sustituyen los cipreses diseñados por Boullée. La inclusión de la arquitectura clásica y la maqueta-pastel permite conectar la escena nocturna del fotograma con el *Cenotafio de Newton*, pues habría que recordar que, para representar el interior de su proyecto, Boullée dibujó una sección en la que creó un efecto de noche al introducir la naturaleza en la esfera, materializándola a través de minúsculas aberturas que permiten la entrada de luz, idea que deriva del óculo de la cúpula del *Panteón*⁶⁹.

La figura del centro de la imagen, el arquitecto Kracklite, personifica el retrato *abstracto* de Boullée, en torno al cual Greenaway desarrolla toda la articulación del espacio y la narración. Los distintos grupos de personajes dispuestos a los lados de Kracklite, a través de sus miradas, forman una trama de líneas que crea una retícula de determinación espacial, una perspectiva invisible que estructura la composición. Es bien sabido que esta configuración se repitió con frecuencia en el Renacimiento en contextos religiosos, ya que los pintores para representar a Cristo, un santo, o un profeta, solían colocarlos en el centro de

⁶⁷ Cf. Alberti, “De pictura”, 19, 36-37.

⁶⁸ Cf. Patricia Solís Rebolledo, “Circumscription, compositio, lineamenta, forma, spatium y locus en el De pictura de Leon Battista Alberti: pintura, arquitectura y ciudad”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44, no. 121 (2022): 195-196.

⁶⁹ Cf. Robin Middleton y David Watkin, “L’archeologia e l’influenza dell’architettura classica”, en *Architettura dell’ottocento* (Milán: Electa, 1980), 62-64.

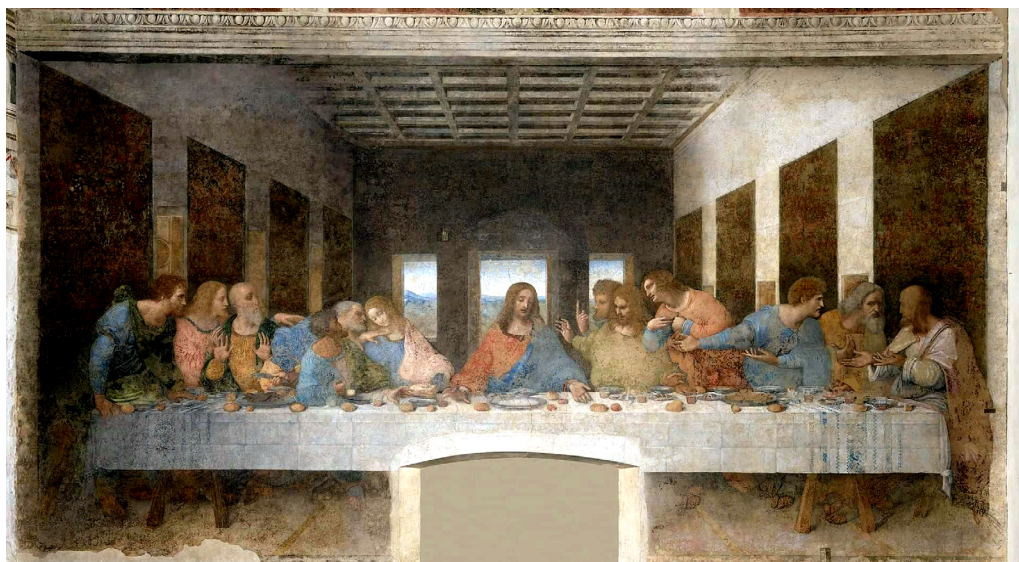


Figura 19. Leonardo da Vinci, *Última cena*, 1495-1498, Milán. Fuente: Santa Maria delle Grazie.

la escena y con un gesto de hablar o de mando⁷⁰, como se observa en la *Última cena* de Leonardo da Vinci (Fig. 19); convención que, podría decirse, Greenaway retoma para disponer su composición. A su vez, se advierte que, en la organización del fotograma, la distribución de las figuras es simétrica, simetría de géneros y edades, disponiendo a cada lado de Kracklite un grupo de tres: una mujer, un hombre joven y un hombre mayor. Disposición que remite a la *Última cena* de Leonardo, donde las figuras aparecen reunidas en grupos de tres.

También puede considerarse que Greenaway retoma la convención pictórica de la *Última cena* de Leonardo respecto a la disposición de los personajes en los extremos de la mesa sentados de perfil. Además, se ve que Greenaway juega con sus posturas colocándolos en contraposición y en primer plano, lo cual cierra el triángulo que forman y que tiene su vértice en Kracklite que está de pie. Esta composición triangular, usada en el Quattrocento, se distinguió por ubicar la figura principal en el vértice para dar la idea de culminación dramática. En el fotograma, los dos hombres situados en los extremos de la mesa constituyen la base del triángulo, lo cual da la idea de estabilidad. La composición se completa con el triángulo formado por los personajes en primer plano en correspondencia con el triángulo del frontón del *Panteón* que se encuentra al fondo. Esto relaciona ambos planos y establece la diferencia de escala entre lo humano y lo monumental.

Cabe aquí recordar que Greenaway establece los dos mil años de pintura europea como su referente estético para investigar los problemas relacionados con de la representación de la realidad, cuestión que apoya la idea de la pintura renacentista como su fuente principal para la composición de la imagen del fotograma⁷¹. Precisamente, sobre la actitud de las figuras en la superficie pictórica, Leonardo da Vinci escribió en su *Trattato della pittura* que la representación de los gestos y posturas debe ser clara: "lo más importante en la pintura son los movimientos

que se originan en el estado mental de las criaturas vivas, es decir, los movimientos adecuados al estado de deseo, desdén, ira, piedad [...]"⁷². En el fotograma es clara la intención estética de Greenaway, pues ubica a Kracklite como referencia para el resto de las figuras que se encuentran sentadas ante la mesa, cuyos gestos manifiestan que escuchan atentos las palabras del arquitecto. Así, el manejo de los gestos y expresiones contribuye a crear un contexto para interpretarlo y hacer legible la escena.

Las mujeres que se encuentran simétricamente al lado de Kracklite, están vestidas, una de blanco y la otra con un traje oscuro. El personaje de blanco es Luisa, la esposa de Kracklite, quien está embarazada. A partir de la composición de la imagen, podría sugerirse la relación entre el color blanco de la maqueta y el vestido de Luisa, en el sentido que maneja Greenaway, al señalar que la película plantea tres narrativas: trabajo, nacimiento y muerte⁷³. El trabajo está representado por Kracklite, quien fue comisionado para organizar la exposición dedicada a Boullée; el nacimiento por el embarazo de Luisa; y la muerte, tanto por Kracklite que está enfermo de cáncer como por la maqueta-pastel del proyecto del *Cenotafio de Newton*. De este modo, nacimiento y muerte se articulan en la composición mediante Luisa, Kracklite y el monumento funerario de Boullée.

Esta relación a través de la composición también se fundamenta en lo que menciona Greenaway al referirse que la narración de la película está inspirada en la *Flagelación de Cristo* de Piero della Francesca (Fig. 20)⁷⁴. En esta pintura, la estructura se organiza en torno a la representación de tres momentos: el juicio de Pilatos, la flagelación de Cristo y las tres figuras de la derecha que representan el tiempo presente de Piero. Es probable que Greenaway haya retomado de esta obra, la disposición de los diversos planos y sus relaciones espaciales, así como la asociación entre el blanco de la figura de Cristo y el

⁷² Gombrich, *La imagen y el ojo*, 66

⁷³ Cf. Pascoe, *Peter Greenaway*, 122.

⁷⁴ Cf. Pascoe, *Peter Greenaway*, 121-122, 124-126. Sobre la *Flagelación*, cf. Solís, "Circumscriptio, compositio, lineamenta, forma, spatium y locus en el *De pictura*, 208-217.

⁷⁰ Cf. Middleton y Watkin, "L'archeologia e l'influenza dell'architettura classica", 84.

⁷¹ Cf. Pascoe, *Peter Greenaway*, 22.



Figura 20. Piero della Francesca, *Flagelación*, ca. 1455, Urbino. Fuente: Galleria Nazionale delle Marche.

blanco de la columna corintia situada en el centro de la escena. Piero utilizó dicha columna no sólo como un elemento de la narración, sino también como eje central del espacio y punto focal de la composición, cuestión que Greenaway traslada a la imagen de la película mediante el uso del blanco en la maqueta-pastel del *Cenotafio de Newton* y el vestido de Luisa, jerarquizando de esta forma la arquitectura y los personajes. Esto se vincula con el proyecto del cenotafio, con el cual Boullée evidenció el carácter permanente de la arquitectura y el carácter temporal de la vida del hombre. En el fotograma, la idea de la trascendencia se completa con la analogía que Greenaway establece entre el cuerpo esférico del cenotafio y el embarazo de Luisa. De aquí que sea significativa la inclusión del monumento funerario boulléano en esta escena.

En el fotograma, la arquitectura de Boullée representada por la forma tridimensional de la maqueta-pastel del *Cenotafio de Newton* y la arquitectura construida, el *Panteón*, constituyen dos elementos interdependientes. Greenaway los utiliza como pistas situacionales que se relacionan entre sí y con el personaje central, creando un nexo y jerarquía entre ellos respecto a los demás personajes. De tal manera que la maqueta queda en primer plano y en eje con Kracklite. A partir de esta disposición, aparecen en el fotograma, una serie de motivos alegóricos y simbólicos que sintetizan la individualización del personaje de Kracklite. Esto remite al género del retrato del Quattrocento, ya que, según Baxandall, el pintor recurría al conocimiento del espectador no sólo referido a las convenciones representativas y al contexto, sino también para permitirle distinguir o identificar a los personajes por medio de emblemas o atributos⁷⁵. En ese sentido, Greenaway introduce la maqueta-pastel del *Cenotafio de Newton* como atributo del arquitecto. Esto permite sugerir que la

solución del cineasta configura una alternativa válida para el tema del retrato a partir de la pintura. Desde este punto de vista, los elementos que se considera Greenaway maneja en la construcción del retrato de Boullée son: la maqueta con forma de pastel que evoca su obra arquitectónica; la imagen del arquitecto como sujeto artístico representado por Kracklite; el *Panteón* como fondo de la escena que funciona como la cita clásica de su proyecto del *Cenotafio de Newton*; y la referencia del *Obelisco de Ramsés II*, fuente de su obra arquitectónica, representado por otra maqueta que se encuentra sobre la mesa frente a Luisa y formando parte de la arquitectura que se aprecia al fondo de la imagen.

Esta lectura requiere un examen pausado y una participación más activa por parte del espectador, que ha de conocer la obra teórica y arquitectónica de Boullée y necesariamente haber reflexionado sobre su significado para comprender el valor y la importancia de los elementos que Greenaway utiliza en la organización narrativa de esta escena. Precisamente, el problema de la semejanza en el retrato que surgió en el Renacimiento a partir del debate en torno al binomio realidad/abstracción, permite sugerir que Greenaway recurre a él para componer la escena, partiendo de la idea de que no se podría reconocer a nuestros semejantes si no fuera posible seleccionar lo esencial y separarlo de lo accidental⁷⁶. De este modo, se considera que el cineasta eligió los invariantes que son distintivos de Boullée que trascienden en el personaje de Kracklite.

Greenaway recurre a la combinación de los elementos arquitectónicos “reales” en la escena, como el *Panteón* y el *Obelisco de Ramsés II*, con los representados mediante las maquetas a escala del *Cenotafio de Newton* y el *Obelisco* que se encuentran sobre la mesa. Esto crea una imagen orientada a omitir las diferencias entre lo real y lo figurado. La

⁷⁵ Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978), 48-60.

⁷⁶ Cf. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 100.

conexión entre la arquitectura “real” y la arquitectura “figurada” no tendría sentido si no estuviera entre éstas Kracklite, quien evoca la figura del arquitecto y personifica a Boullée. Por ello, se considera que Greenaway acomete el tema como un *retrato abstracto*, ya que a través de Kracklite, establece una individualización estricta al presentar múltiples elementos de lectura e identificación. Estos elementos en la composición del fotograma no son arbitrarios, puesto que remiten claramente al retrato del Quattrocento, donde el contexto se concibió como un elemento en estrecha relación con el personaje. Por tal razón, la ciudad de Roma es el contexto que enmarca la escena, estableciendo el vínculo entre la ciudad, Kracklite y el *Cenotafio de Newton*.

En este sentido, el personaje de Kracklite es una creación deliberada de Greenaway de la esencia de lo que debe ser el arquitecto. Creación que el cineasta logra a través de la maqueta-pastel del *Cenotafio de Newton*, utilizándola como rasgo distintivo de la actividad arquitectónica. Este rasgo distintivo que la maqueta representa atrae la atención y sirve como símbolo. Sin embargo, es probable que el espectador no esté familiarizado con la obra boulleana para percibir este rasgo, tendría que hacer un esfuerzo para hacer la abstracción, aunque se ve claramente la relación que se establece a partir de los elementos utilizados en la escena. No obstante, Greenaway resalta la maqueta colocándola en primer plano, de color blanco y en el centro de la mesa, la finalidad es que su presencia no pase inadvertida para el espectador, destacando la forma esférica del monumento boulleano. Esto se fija en la mente y contribuye a completar lo que no está realmente presente con la propia experiencia, proceso que Gombrich denomina la aportación del espectador⁷⁷. En la teoría arquitectónica del Renacimiento, las maquetas se consideraron parte fundamental del proceso de diseño⁷⁸. Alberti las definió como representación tridimensional del proyecto arquitectónico a escala: “Recomendaré lo que solían hacer los mejores arquitectos, pensar y examinar la obra en su totalidad y las dimensiones de cada una de sus partes individuales, no sólo a través de diseños y dibujos, sino también de maquetas”⁷⁹. Este pasaje evidencia la importancia de las maquetas y el dibujo en la teoría arquitectónica, así como la razón por la que necesariamente debían formar parte de los atributos de la tradición iconográfica que representa la figura del arquitecto.

Ahora bien, la maqueta-pastel en el fotograma también puede interpretarse como un índice en el sentido de Charles Sanders Peirce⁸⁰. Por ello, es

necesario precisar bajo qué concepto de índice se realiza esta interpretación. Rosalind Krauss afirma que existe otro tipo de calibrado al que la fotografía puede someter los objetos de la experiencia: el llamado índice. Según Krauss, en términos de Peirce, un índice es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él, ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está conectado dinámicamente y espacialmente tanto con el objeto individual como con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve de signo⁸¹.

Esta perspectiva permite proponer que, en la imagen del fotograma de Greenaway, la noción del índice está presente en la maqueta-pastel, ya que este objeto sirve como signo para representar la obra arquitectónica de Boullée, tomando en cuenta que el proyecto del *Cenotafio de Newton* es considerado un icono de la arquitectura *visionaria*. Otro aspecto importante es la fuerza sugerente de la palabra cenotafio que proviene del latín *cenotaphium* y del griego κενotάφιον, con las raíces de κενός que significa vacío y τάφος que significa sepulcro. En el ámbito arquitectónico, el término hace referencia a un monumento funerario en el cual no está el cadáver de la persona a quien se dedica. Se trata, por tanto, de una edificación simbólica y la cuestión de *monumento sin cadáver*, permite plantear esta concepción como un índice, pues la inclusión de Greenaway de este proyecto en particular posibilita establecer que se hace referencia a la presencia de Boullée a través de la representación de su cenotafio, en el que materializó, mediante el dibujo, las ideas que expresó en *Architecture. Essai sur l'Art*. Así, la maqueta genera que la imagen de Greenaway no sólo registre, sino también recree, por los medios intrínsecos del cine, el retrato *abstracto* de Boullée. Asimismo, se revela la cuestión del sujeto planteada en el fotograma, mediante el intercambio de posiciones entre el objeto y el sujeto. De aquí que el intercambio entre la maqueta-pastel como objeto y Boullée como sujeto permita el deslizamiento de uno hacia otro.

7. Conclusiones

La interpretación de la imagen del fotograma que se analizó se relaciona con lo que Baxandall sostiene sobre que existen tres clases de cosas, variables y culturalmente relativas que la mente evoca para interpretar. La primera, un depósito de “patterns”, categorías y métodos de inferencia; la segunda, el “entrenamiento” en una categoría de convenciones representativas; y la tercera, la “experiencia” surgida del ambiente⁸². En ese sentido, la interpretación se centró principalmente en la arquitectura y la pintura, con énfasis en una lectura del legado clásico-renacentista que Greenaway deja entrever como dispositivos estructurantes y autorreflexivos en *The Belly of an Architect*. En consecuencia, como se demostró en el análisis, Greenaway logra traducir en el fotograma, a través de Kracklite, la idea de la alegoría y personificación de los conceptos que constituyen la arquitectura de Boullée, cuyos atributos están

⁷⁷ Cf. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 109.

⁷⁸ Al respecto, cf. Patricia Solís Rebolledo, “El Templo Malatestiano y el libro I del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. El proceso de *lineamenta*: *imitatio*, tradición y *novis inventis*”, *Revista Academia XXII*, 13, no. 25 (2022): 178-179.

⁷⁹ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]* (Milano: Il Polifilo, 1966), II, 1, 97.

⁸⁰ Para un análisis semiótico de la cena de recepción frente al Panteón de *The Belly of an Architect*, donde el Panteón funciona como signo, cf. Kokonis, “Peter Greenaway's *The Belly of an Architect*: A semiologist's feast”, 84-87. Sobre las tres clases de signo propuestas por Peirce: ícono, índice y símbolo, cf. Linda Báez Rubí, “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 32, no. 97 (2010): 177.

⁸¹ Cf. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 15, 17.

⁸² Cf. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 48.

representados por medio de las ruinas de la arquitectura clásica y las maquetas, objetos que añaden verosimilitud a la escena que el cineasta despliega.

El propio Greenaway reconoce la naturaleza autorreflexiva y el artificio de su cine de ideas⁸³, en el que el espectador realiza las asociaciones que son filtradas a través del pensamiento⁸⁴. Por ello, el fotograma sirve como paradigma, pues hace visible este cine de ideas al mostrar su interés por la arquitectura, empleándola para comunicarse por medio de alusiones y metáforas y, a su vez, revela su visión de Boullée, altamente abstracta y formalmente referencial, desde la complejidad inherente de la creación artística sustentada en la figura del arquitecto.

El fotograma evidencia las preocupaciones estéticas y alegóricas del enfoque cinematográfico de Greenaway, lo cual permitió explorar la posibilidad de que el personaje de Kracklite caracteriza a ambos protagonistas de la película: el arquitecto estadounidense del siglo XX y Boullée, arquitecto francés del siglo XVIII. De esta manera, la personificación guarda concordancia con la idea de ésta como figura simbólica, donde las maquetas funcionan como atributos distintivos que hacen reconocible a Boullée⁸⁵. Por tanto, el mensaje intelectual se traduce en una forma visual gracias al contexto en el que Greenaway ubica la imagen. Los atributos, según el criterio de Gombrich, pueden considerarse como señas de identidad. De ahí que estas señas de identidad, a través del proyecto del *Cenotafio de Newton*, hacen referencia indiscutible a su creador, lo cual permite dar razón de la estructura principal de la alegoría, el índice y el significado que cabe atribuirle a la imagen, en el sentido de considerar el fotograma como el retrato *abstracto* de Étienne-Louis Boullée.

8. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alberti, Leon Battista, "De pictura". En *Opere volgari*, editado por Cecil Grayson, vol. 3, 5-107. Bari: Laterza, 1973.
- Alberti, Leon Battista. *L'Architettura* [De re aedificatoria]. Milano: Il Polifilo, 1966.
- Aureli, Pier Vittorio. "Architecture as a State of Exception: Étienne-Louis Boullée's Project for a Metropolis". En *The Possibility of an Absolute Architecture*, 141-176. Cambridge, MIT Press, 2011.
- Báez Rubí, Linda. "Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 32, no. 97 (2010): 157-194.
- Baumgartner, Michael. "A Walk through R': Peter Greenaway's Mapping of Rome in *The Belly of an Architect*". En *Cinematic Rome*, editado por Richard Wrigley, 143-172. Leicester: Troubador Publishing, 2008.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Bessoni, Stefano. *Greenaway. Morte e decomposizione del cinema*. Turín: Bakemono Lab Edizioni, 2024.
- Bianchi, Serge. "Révolution française et utopie". *Annales Historiques de La Révolution Française*, no. 388 (2017): 3-27.
- Boehm, Gottfried. *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der Italienischen Renaissance*. Múnich: Prestel, 1985.
- Boullée, Étienne-Louis. "Architecture. Essai sur l'Art". En *Boullée & Visionary architecture*, editado por Helen Rosenau, 117-147. Londres: Academy Editions, 1976.
- Brancasi, Irene. *Architettura e illuminismo. Filosofia e progetti di città nel tardo settecento francese*. Florencia: Firenze University Press, 2014.
- Buccheri, Alessandra. "Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico". En *L'arte e il visuale*, 337-374. Turín: UTET, 2010.
- Burckhardt, Jacob. *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: das Altarbild, das Porträt in der Malerei, die Sammler*. Basilea: Lendorff, 1898.
- Burke, Peter. "The Renaissance, individualism and the portrait". *The Renaissance, individualism and the portrait*, 21, no. 3 (1995): 393-400.
- Cecchi, Alessandro, *Botticelli*. Milán: Federico Motta Editore, 2005.
- Clarke, Jeremy. "Architecture and Morality". *Films and Filming*, no. 397 (1987): 6-8.
- Elliott, Bridget y Purdy, Anthony. *Peter Greenaway. Architecture and allegory*. Londres: Academy Editions, 1997.
- Ferlenga, Alberto. "Il tempo dell'Architettura". En Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [Architecture: Essai sur l'Art], editado por Alberto Ferlenga, VII-XXI. Turín: Giulio Einaudi, 2005.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gras, Vernon y Gras, Marguerite. *Peter Greenaway: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- Greenaway, Peter. *The Belly of an Architect*. Londres: Faber and Faber, 1988.
- Greenaway, Peter. *The Belly of an Architect: Introduction*. Londres: Film Four International, 1987.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Kaufmann, Emil. "Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu". *Transactions of the American Philosophical Society*, 42, no. 3 (1952): 436-473.
- Kokonis, Michael. "Peter Greenaway's The Belly of an Architect: A semiologist's feast". *Semiotica*, 115, no. 1-2 (1997): 81-100.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.

⁸³ Cf. Vernon Gras y Marguerite Gras, *Peter Greenaway: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2000), 98, 110, 182-183; Woods, *Being Naked-Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*, 18.

⁸⁴ Cf. Woods, *Being Naked-Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*, 122.

⁸⁵ Cf. Gombrich, *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 121.

- McFarlane, Brian. "Peter Greenaway (interview)". *Cinema Papers*, no. 78 (1990): 38-69.
- Middleton, Robin y Watkin, David, "L'archeologia e l'influenza dell'architettura classica", en *Architettura dell'ottocento*, 62-80. Milán: Electa, 1980.
- Ostwald, Michael. "Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within The Belly of an Architect". En *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, editado por Paula Willoquet-Maricondi et al. 137-158. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- Pacciani, Riccardo. "Retorica e Sublime: aspetti del progettare grande di Boullée". *Psicon*, no. 6 (1976): 48-67.
- Pascoe, David. *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): Theoretician of Revolutionary Architecture*. Nueva York: Braziller, 1974.
- Plinio el Viejo, *Storia delle arti antiche* [Naturalis Historia]. Milán: BUR, 2000.
- Rykwert, Joseph. *The First Moderns: the Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1980.
- Rosenau, Helen. *Boullée & visionary architecture*. Londres: Academy Editions, 1976.
- Rossi, Aldo. "Introduzione a Boullée". En Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* [Architecture: Essai sur l'Art], editado por Alberto Ferlangu, XXIII-XLIII. Turín: Giulio Einaudi, 2005.
- Saint, Nigel. "The Body's Contract or Realism's Revenge: Peter Greenaway's The Belly of an Architect". *Interfaces. Image-Texte-Langage*, no. 7 (1995): 185-197.
- Solís Rebolledo, Gabriela. "Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *diseño* del Renacimiento italiano". *Acta Poética*, 41, no. 1 (2020): 135-151.
- Solís Rebolledo, Gabriela. "El concepto clásico de *forma* de Andrea Palladio en la teoría, el proceso de diseño y los dibujos de Étienne-Louis Boullée: *Architecture. Essai sur l'Art, Cénopape à Newton y Bibliothèque Nationale*". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46, no. 123 (2023): 67-117.
- Solís Rebolledo, Patricia. "Circumscriptio, compositio, lineamenta, forma, spatium y locus en el *De pictura de Leon Battista Alberti: pintura, arquitectura y ciudad*". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44, no. 121 (2022): 185-218.
- Solís Rebolledo, Patricia. "El Templo Malatestiano y el libro I del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. El proceso de *lineamenta: imitatio*, tradición y *novis inventis*". *Revista Academia XXII*, 13, no. 25 (2022): 169-192.
- Solís Rebolledo, Patricia. "*Pulchritudo* y *lineamenta*. La reflexión estética de Leon Battista Alberti en el *De re aedificatoria*: Platón, Aristóteles, Euclides, Cicerón y Vitruvio". *Revista de Filosofía*, 49, no. 1 (2024): 247-267.
- Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- Vidler, Anthony. "Researching Revolutionary Architecture". *Journal of Architectural Education*, 44, no. 4 (1991): 206-210.
- Vitruvio Polión, Marco. *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Vitruvio Polión, Marco. *Architettura [De architectura]*. Milán: BUR, 2010.
- Vitruvius Pollio, Marcus. *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve*. París: Jean Baptiste Coignard, 1684.
- Vogt, Adolf Max. *Boullées Newton-Denkmal: Sakralbau und Kugelidee*. Basilea: Birkhäuser, 1969.
- Vogt, Adolf Max, Donnell, Radka y Bendiner, Kenneth. "Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Etienne Louis Boullée's Drafts of 1784". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 43, no. 1 (1984): 60-64.
- Warburg, Aby, "El arte del retrato y la burguesía florentina". En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo*, 147-176. Madrid: Editorial Alianza, 2005.
- Warlick, M.E. "Art, Allegory and Alchemy in Peter Greenaway Prospero's Books". En *New Directions in Emblem Studies*, editado por Amy Wygant, 109-136. Glasgow: University of Glasgow, 1999.
- Wells, Paul. "Compare and Contrast: Derek Jarman, Peter Greenaway and Film Art". *Art and Design Profile*, no. 49 (1996): 24-31.
- Willoquet-Maricondi, Paula y Alemany-Galway, Mary (eds). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- Woods, Alan. *Being Naked-Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*. Manchester: Manchester University Press, 1996.