

**LAS PRESENCIAS EN LE JUPITER OLYMPIEN.  
UNA APROXIMACIÓN A QUATREMÈRE DE QUINCY Y  
CHARLES ROBERT COCKERELL A TRAVÉS DE UN LIBRO DEL SIGLO XIX**

*Ágata Gigante y Julia Ariza\**

“...à M. Cockerell, en signe d’amitié et reconnaissance...”<sup>1</sup>  
“My Dear Quatremère,  
... the results of the excavation were sufficient to identify the  
Temple beyond all question...”<sup>2</sup>

Las voces del *Jupiter Olympien* nos trasladan en el tiempo hacia la sociedad de principios del siglo XIX y el ámbito del Neoclasicismo, y nos acercan, a pesar de la distancia histórica, a la vida y relaciones intelectuales de dos eruditos, Quatremère de Quincy y Charles Robert Cockerell.

Como estilo, el Neoclasicismo se desarrolló desde mediados del siglo XVIII en un contexto político de fuertes tensiones entre los países en puja por el dominio europeo -y con él, mundial-, y fue adoptado por los grupos sociales en búsqueda de un estilo propio de legitimación y prestigio. Tanto en Francia como en Inglaterra, su uso respondió a intereses precisos a los cuales no era ajena la consecución de poder económico, además de social. En cada contexto, el carácter “contenido, frío y formal, preocupado solamente por la exactitud arqueológica y los temas de carácter moral”<sup>3</sup> de este estilo que se quería universal, fue utilizado en beneficio de aquellos sectores que buscaban renovar su imagen en el ambiente conflictivo particular de cada nación, y esta afirmación contempla que fuese adoptado incluso por sectores de tendencias ideológicas opuestas. El recurso a la Antigüedad, tanto a través de las excavaciones como mediante la lectura de autores antiguos, si respondió por un lado muy bien al deseo de encontrar modelos de moralidad y virtud opuestos, en principio al sensual Rococó francés, no dejó tampoco de estimular las jugosas transacciones económicas que el creciente gusto por las formas antiguas había suscitado. El comercio de antigüedades, y sobre todo sus agentes, formaron parte de un complejo entramado de relaciones sociales que comprendía tanto a personalidades políticas como a coleccionistas, eruditos y artistas.

Dentro de esta red de relaciones, el papel de los libros resultó fundamental, no sólo por su función difusora del nuevo estilo, sino también a nivel del establecimiento de los métodos modernos de estudio de las obras artísticas, comprendidos en la disciplina cuyo padre es considerado Winckelmann, uno de los personajes activos dentro de aquel entramado de relaciones anteriormente mencionado. Por otra parte, con la creciente circulación de impresos tuvo lugar una correspondiente diferenciación en la calidad de los mismos. Así, a mediados del XVIII se podía reconocer desde hacía tiempo una jerarquía de formatos adecuados, en el caso del

<sup>1</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien ou l’Art de la Sculpture Antique considéré sur un Nouveau Point de Vue*. Paris, Firmin Didot, 1815. Dedicatoria manuscrita en el reverso de la primera página del ejemplar perteneciente al Instituto “Julio E. Payró”, actualmente conservado en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.

<sup>2</sup> Carta manuscrita atribuida por los responsables de este texto a Charles Robert Cockerell. Se trata de un trozo de papel (cuya marca de agua indica su confección en 1817) escrito en lápiz con la misma caligrafía que las anotaciones en los márgenes del libro, y que fue hallado entre las páginas del ejemplar aquí estudiado.

<sup>3</sup> Albert Boime, *Historia social del arte moderno I. El Arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid, Alianza, 1994, p. 82

*libellus* a las ediciones populares, del cuarto al libro de tipo humanista, y del in-folio a las ediciones de lujo, siendo estos últimos libros de Universidad y estudio<sup>4</sup>.

Es éste precisamente el formato del libro de Quatremère de Quincy que es objeto de análisis de nuestro trabajo, y que creemos resulta un buen exponente del funcionamiento de los libros dentro de los círculos intelectuales del neoclasicismo. En su forma completa, la obra se titula *Le Jupiter Olympien, Ou L'Art De la Sculpture Antique Considéré Sous Un Nouveau Point De Vue; Ouvrage Qui Comprend Un Essai Sur Le Goût De La Sculpture Polychrome, L'Analyse Explicative De La Toreutique, Et L'Histoire De La Statuaire En Or Et Ivoire Chez les Grecs Et Les Romains, Avec la Restitution des principaux Monuments de cet Art Et La Démonstration pratique ou le Renouveau de ses Procédés mécaniques*, y fue editada en París por Firmin Didot «chez Bure Frères, Libraires Du Roi Et De La Bibliothèque Du Roi».

Vale la pena detenerse un momento en Firmin Didot, responsable de una de las dos editoriales más importantes del período revolucionario y posterior. Los caracteres Didot –la tipografía de la obra aquí analizada– fueron de hecho los más usados durante toda aquella época y aún después, ya restituida la monarquía. Sin embargo, las características de sus ediciones, en lo referente a la tipografía y al diseño de página, han quedado fuertemente ligadas a la búsqueda de un despojamiento capaz de encarnar aquellos valores morales tan caros a los emprendimientos de la Revolución<sup>5</sup>.

La primera edición es de 1815, si bien en realidad se ha encontrado una referencia que indica que el libro se fechó ese año aunque fuese de 1814<sup>6</sup>, dado que esto permitiría la dedicación a Luis XVIII. Resulta interesante hacer esta salvedad, teniendo en cuenta la complejidad de los sucesos políticos acaecidos en torno a estos dos años, precisamente en el momento en que Napoleón se vio obligado a recluirse en Santa Helena, dejando a Luis XVIII la oportunidad de restituir la monarquía. Un período, por otra parte, que vería al autor de nuestro libro escalar al alto rango de *Secrétaire Perpétuel en la Académie des Beaux Arts*.

La obra versa sobre la estética y los aspectos técnicos comprometidos en la producción de la estatuaria antigua. Específicamente, se dedica al estudio de las esculturas colosales criselefantinas esculpidas por Fidias, reconstruyendo su forma hipotética a partir del estudio de las descripciones presentes en fuentes como Pausanias, Plutarco, Plinio y otros. El análisis se vuelve exhaustivo en torno al tema de la ejecución del Júpiter Olímpico, que da título a la obra. Se imprimieron 160 ejemplares de esta primera edición, que cuenta con 458 hojas y 31 grabados de los cuales 17 son a color<sup>7</sup>. Señalemos aquí la especial relevancia de la policromía de las

<sup>4</sup> Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza Universidad, 1993, p. 22

<sup>5</sup> Así lo indica Frédéric Barbier cuando afirma que «La ruptura tipográfica de los Didot y estilística del neoclásico ha sido por todos señalada. Pero (...) debe ser temperada. Renovación del estilo, sin duda, aunque en una interpretación y con la ayuda de técnicas que restan tradicionales (...) La innovación esencial es aquí la carga ideológica nueva y confesada que toman las ilustraciones: con el neoclásico, en efecto, luego el estilo Imperio, nos encontramos con más de un ejemplo característico de arte oficial, cuya función reside en la exaltación de los valores morales del momento, y bajo el velo del patriotismo, del gobierno en plaza.» Y más adelante: «La adecuación es perfecta [llegando al siglo XIX] entre el aspecto técnico del grabado y la lectura inmediata que ésta propone del mundo: la perfección helada y despojada del dibujo, la acentuación de los contrastes, la geometría de las composiciones, hacen referencia a un espacio global unificado por la razón matemática que manifiesta la aplicación universal de las leyes de la perspectiva. Del lado político, la exaltación del proyecto patriótico imperial y la genealogía de la moral oficial definen un catálogo de virtudes que el artista glorificará, y que proponen a nuevo una lectura objetiva del universo». Frédéric Barbier, “*Les formes du livre*” En: *Histoire de l'édition française. II. Le livre triomphant 1660-1830*, bajo la dirección de Roger Chartier y Henri-Jean Martin, París, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, 757-772.

<sup>6</sup> Henry Sotheran Ltd. Londres en <http://www.ilabdatabase.com/php/search.php3>

<sup>7</sup> No ha sido posible determinar con exactitud la técnica utilizada en las imágenes. En la época de edición del libro se utilizaban sobre todo las técnicas de grabado que incluían punta seca, aguafuerte e incipientemente la litografía, aunque ésta fue introducida en Francia tardíamente, tal como indica Frédéric Barbier en el capítulo antes

imágenes, por un lado dada la altísima calidad de las impresiones, que otorgan un valor agregado al objeto-libro; por otro lado dada la forma en que se insertan en la discusión acerca de la policromía de los templos y esculturas de la Grecia antigua. Quatremère de Quincy, es interesante recordar, fue uno de los primeros teóricos en sostener la hipótesis de que la estatuaria antigua habría sido originalmente policromada. Este asunto causó un acalorado debate, dado que la presunta idealidad adjudicada a la escultura antigua -idealidad que la pureza del mármol blanco encarnaba con especial idoneidad- se había visto desplazada por la nueva evidencia acerca del uso de pigmento aplicado a las superficies estatuarias y murarias de los templos. No sería por lo tanto arriesgado sugerir que la presencia de imágenes donde se representa vívidamente el uso de color en la Antigüedad era una afirmación contundente de parte del autor, que tomaba a través de ellas partido por un aspecto singularmente conflictivo de las discusiones teóricas del momento en que la obra fue realizada.

El libro está dividido en seis partes, y a lo largo de sus páginas las argumentaciones de Quatremère de Quincy han sido seguidas por el primer dueño del ejemplar aquí analizado, Charles Robert Cockerell. Su presencia se manifiesta a través de la considerable cantidad (86) de anotaciones manuscritas en lápiz, que incluyen comentarios en latín, griego e inglés. Adicionalmente, se pueden apreciar varios dibujos que acompañan las notas al margen, dando su propia visión de diversos objetos referidos en el libro.

Analicemos las variables que vuelven a nuestro libro un rico objeto de estudio. El autor de la obra, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (París, 1755-1849) fue un teórico e historiador del arte que lideró la Academia Francesa bajo el régimen de Napoleón. Durante su juventud había tomado clases de historia, arte, y se había entrenado como escultor, un interés que se vería más tarde reflejado en su amistad con el escultor Antonio Canova, al igual que en los temas de algunos de sus desarrollos teóricos. Como todo joven de la época con medios y contactos, durante su Grand Tour visitó Nápoles (en compañía de Jacques-Louis David) y Roma. Más tarde, su curiosidad intelectual lo llevó a escribir varios ensayos sobre teorías arquitectónicas, y algunos de sus escritos, que se basaban en la creencia de que el estilo y la función son inseparables en la arquitectura, le merecieron el reconocimiento en una competencia incentivada por la *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* en 1785<sup>8</sup>.

Su actuación fue propulsora de la renovación del estilo neoclásico, manifestada en el diseño de varios edificios, como la transformación de la Iglesia de *Ste. Geneviève* en el actual Panteón parisino. Fue elegido diputado de la Asamblea Legislativa en 1791, pero durante el régimen del Terror fue encarcelado durante dos años y casi ejecutado. Sirvió como *Secrétaire Perpétuel de la Académie des Beaux Arts* de 1816 a 1839. En 1832 publicó su *Dictionnaire Historique d' Architecture*, cuya importancia radica en sus reflexiones acerca de la naturaleza y los fines de la arquitectura y los principios que son fuente de sus reglas, y en el rol de la imitación y la creación dentro de la tradición<sup>9</sup>.

Por ser discípulo de Winckelmann y amigo íntimo de Canova y David, Boime lo propone como articulador de la primera y la segunda generación de neoclasicistas. En este sentido, puede distinguirse la actuación de los primeros personajes que comenzaron a abogar por el nuevo

---

mencionado. Esto lleva a optar por la primera opción en lo que respecta a la edición estudiada en este proyecto. Un dato que confirmaría esta hipótesis ha sido extraído de la referencia hecha sobre el libro por Henry Sotheran Ltd., Londres en <http://www.ilabdatabase.com/php/search.php3>. Esta misma fuente afirma que los grabados a color fueron iluminados manualmente.

<sup>8</sup> La obra que Quatremère editó gracias a este premio se titula *De l'Architecture Egyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture Grécque*, y es de 1785. De su reedición en 1803 en París, *Chez Barrois l'Aîné et fils, Libraires*, existe un ejemplar también perteneciente al Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".

<sup>9</sup> M. Le Dr Hoifer (dir.) ; *Nouvelle Bibliographie Générale*, Copenhague, Resenkilde et Bagger, 1968.

estilo, tales como el cardenal Albani y su protegido, el intelectual Johannes Winckelmann, otros coleccionistas y comerciantes ingleses como Lord Hamilton y Thomas Jenkins, y pintores y arquitectos como A.R. Mengs, Angelica Kaufmann, Benjamin West y Robert Adam<sup>10</sup>, de la de aquellos que siguieron difundiendo los ideales neoclasicistas pasado el siglo XVIII. La actividad de los primeros giró fundamentalmente en torno a intereses económicos y de legitimación de una ideología política que, a pesar de presentarse como bastión de la defensa de los derechos de la ciudadanía, pretendía mantener intactos los privilegios de una elite. Por su parte, esta tendencia se vio transformada con el advenimiento de la Revolución Francesa, luego de la cual, artistas como Joseph-Marie Vien, Jacques-Louis David, Antonio Canova y teóricos como el propio Quatremère de Quincy, pusieron el estilo mayormente al servicio de los diferentes intereses, algunos de ellos ideales abstractos y otros, exclusivas estrategias políticas de la Revolución.

A lo largo de la transformación entre la primera y la segunda generación de neoclasicistas, también la apreciación de las obras se vio modificada. Si en sus inicios los motivos del arte antiguo circularon tan profusamente como fueron copiados por los pintores, escultores y arquitectos (y aquí la función de las publicaciones resultó esencial), generando una manía acaparadora de objetos griegos y romanos cuyo espíritu no había sido todavía cabalmente asimilado, conforme a su transformación el estilo se nutrió cada vez más de una aproximación menos imitativa de los objetos y más comprensiva de las bases que, según la producción teórica de la época, regían el arte antiguo. Estas variaciones trajeron aparejados conflictos en el ámbito del coleccionismo de objetos antiguos, sin duda importantísimo durante todo el siglo XVIII. En efecto, muchas de las personalidades anteriormente mencionadas habían apuntalado su fortuna y notoriedad a través de esta actividad, apelando a los servicios de intelectuales que estudiaban y catalogaban sus colecciones, como de artistas que producían, inspirándose en ellas, obras que incentivaban el gusto neoclásico. Sin embargo, los criterios de autenticación de algunas de las piezas más famosas de aquellas colecciones fueron evidenciando su carácter dudoso a medida que se hacían mayores y más rigurosos estudios teóricos.

Un hecho de radical importancia en este contexto fue el descubrimiento en 1806 de los mármoles del Partenón, propiedad de Lord Elgin, de quien tomaron el nombre. El hallazgo resultó altamente controversial porque comprometía las, hasta ese momento, predominantes concepciones de las imágenes antiguas, cuyas figuras en reposo conferían a las obras esa virtud universal que tanto se buscaba que el neoclasicismo encarnase. Todo lo contrario, las figuras de Fidias en los mármoles de Elgin, pertenecientes al período clásico del arte griego, mostraban con innegable maestría que también el movimiento y la acción habían formado parte del espíritu griego clásico. Cuando en 1815 el *British Museum* se decidió a comprarlos y trasladarlos a Inglaterra, no sólo estaba en juego el prestigio nacional sino también el valor económico de las colecciones existentes en aquel país, cuyas piezas comenzaron a ser reconocidas como copias romanas o pertenecientes a períodos posteriores, cuando no falsas. La decisión del *British Museum* se había visto por esta razón precedida de acaloradas discusiones, en las que habían tomado posición personajes como Canova y Quatremère de Quincy<sup>11</sup>. En una correspondencia entre ambos, el escultor se lamenta al reconocer que su estilo se había basado en copias que él caracterizaba como “afectadas, exageradas, duras, convencionales y geométricas” en comparación con la “bella naturaleza” de Fidias<sup>12</sup>. En estrecha relación con este tema, en 1818

---

<sup>10</sup> Albert Boime, *Historia social del arte moderno. I. El Arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid, Alianza, 1994, p. 88-161

<sup>11</sup> Quatremère de Quincy participó activamente de los debates en torno a las piezas antiguas, y la conveniencia o no de trasladarlas de su lugar original, en el momento en que se estaban formando las principales colecciones de los museos nacionales, como el *British*, o el *Musée des Monuments Français*, cerrado en 1816. Francis Haskell, *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza Forma, 1994, p. 234-236.

<sup>12</sup> [http://rubens.anu.edu.au/new/books\\_and\\_papers/classical\\_tradition\\_book/chap11.html](http://rubens.anu.edu.au/new/books_and_papers/classical_tradition_book/chap11.html)

Quatremère de Quincy realizó un viaje a Inglaterra para ver los mármoles<sup>13</sup>. Este dato nos permite aventurar que fue en esta ocasión cuando el encuentro entre el teórico francés y C.R. Cockerell tuvo lugar, basándonos en la evidencia presentada por la dedicatoria del libro, dirigida a Cockerell y fechada en el mismo año.

Charles Robert Cockerell (Londres, 1788-1863) fue un arquitecto, arqueólogo y escritor inglés cuya biografía referiremos sucintamente. Después de recibir una instrucción preliminar en arquitectura, en 1810 viajó al exterior a estudiar los grandes restos de la arquitectura griega, visitando Grecia, Italia y Asia Menor. Condujo excavaciones a gran escala, que enriquecieron al *British Museum* con varios fragmentos, así como agregó varias monografías a la literatura de la arqueología de la época. Estableció su propio estudio de arquitectura en 1817, fue elegido asociado de la *Royal Academy* en 1829, se volvió miembro en 1836 y en 1839 fue nombrado Profesor. Erigió la biblioteca de Cambridge en 1840 y en 1845 las galerías de la Universidad de Oxford. Según las fuentes, tuvo un gran interés en la Antigüedad que mostró en los diseños para la restauración de edificios clásicos a lo largo de su trayectoria en la *Royal Academy*. Entre otras cosas, diseñó la restauración del templo de Zeus en Agrigento (Sicilia) y descubrió los relieves del templo de Phigalia, actualmente en el *British Museum*<sup>14</sup>.

Es posible que el hipotético encuentro entre Quatremère y Cockerell haya sido el resultado de la comunidad de intereses de ambos. En efecto, en los primeros años de su formación profesional los dos habían realizado el comúnmente denominado Grand Tour, un concepto desarrollado para los jóvenes universitarios de los sectores sociales privilegiados. La circulación de estos jóvenes favoreció a un gran mercado en el que se vieron involucrados tanto los artistas que realizaban vistas de Roma y sus ruinas, además de retratos, como los coleccionistas que aprovechaban para venderles piezas antiguas que luego eran utilizadas decorativamente en las casas de campo y ciudad, adecuadamente acondicionadas por arquitectos embebidos del estilo neoclásico, que otorgaba a las construcciones el espíritu acorde con las piezas que serían exhibidas como símbolo de status.

La circulación de todos estos turistas generó la formación de ‘colonias’ en la propia Roma, de las cuales una de las más conocidas, la inglesa, estaba instalada en *Piazza di Spagna*<sup>15</sup>. Allí las fronteras nacionales tan violentamente marcadas por las tensiones de orden político entre los países europeos resultaban sustancialmente dejadas de lado en pos de una comunión de intereses compartidos, que el neoclasicismo tenía la vocación de sublimar.

Todo esto nos permite suponer que Quatremère y Cockerell deben haber recorrido los mismos puntos en sus numerosos viajes. Sin embargo, las coincidencias en sus inquietudes no se detienen ahí. Como intelectuales activos de la época, compartían el interés por la escultura griega, y su análisis por parte de Quatremère en el *Jupiter* se ve seguido con enorme avidez por Cockerell. Una avidez cuya trayectoria es posible trazar a partir de las anotaciones dejadas por el arquitecto inglés en los márgenes del libro aquí estudiado.

La naturaleza de estas notas es variada y su número, considerable. Se trata de ochenta y seis inscripciones, de las cuales al menos cuatro incluyen también dibujos, dos de ellos pegados a las páginas del libro. Los trazos del lápiz con que fueron hechas llevan sin duda la marca del tiempo, si bien es posible leerlas con relativa facilidad<sup>16</sup>. Su contenido recorre un espectro que va

---

<sup>13</sup> Referencia encontrada en : [www.timesonline.co.uk/article/0,,926-74519,00.html](http://www.timesonline.co.uk/article/0,,926-74519,00.html)

<sup>14</sup> Leslie Stephen y Sidney Lee (Eds.), *The Dictionary of National Biographies*, vol. VI. Great Britain, Oxford University Press, 1917.

<sup>15</sup> Albert Boime, *Historia social del arte moderno. I. El Arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid, Alianza, 1994, p. 85

<sup>16</sup> Se ha hecho un relevamiento de todas las anotaciones, algunas de las cuales no ha sido posible descifrar en su totalidad, aunque sí en su sentido global. Dada su extensión no pueden ser todas comentadas aquí, por lo que elegimos las que consideramos más relevantes para el análisis propuesto.

desde los datos más puramente fácticos, como algunas fechas, hasta largas opiniones personales estimuladas por ciertos pasajes del texto impreso.

Siempre suscitados por éste, los comentarios relativos a piezas pertenecientes a colecciones contemporáneas, o a obras ensayísticas producidas por autores del momento, aparecen tan frecuentemente como las referencias a fuentes antiguas griegas y latinas, que incluyen muchas de ellas la indicación de los capítulos pertinentes para el tema tratado en cada fragmento. Por otra parte, si en ocasiones las anotaciones se limitan a resumir el contenido de un pasaje, en muchas otras, Cockerell aventura opiniones fuertemente opuestas a aquellas del texto impreso, o bien agrega datos no contemplados en éste, que lo complementan. Algunos de estos datos proceden de las propias excavaciones del propietario del libro, quien se ha ocupado de dejar consignadas en más de una oportunidad sus iniciales al final de las notas.

Puntualizaremos algunos de los temas que recurrentemente parecen atraer la atención de ambos autores. Una actitud muy frecuente es -sin duda en concordancia con las características del pensamiento neoclásico y racional, hijo de la Ilustración- la voluntad de establecer con la mayor exactitud posible las fechas, cronologías, periodizaciones y temas representados en las imágenes antiguas, buscando ordenar todos los datos sistemáticamente. La preocupación por descubrir una Verdad en las manifestaciones artísticas tomadas como modelo lleva así a buscar sus reglas de un modo cada vez más riguroso, de manera tal de poder reproducir sus mecanismos de funcionamiento para ajustarlos a las necesidades de la época. De hecho, en el momento en que Quatremère de Quincy escribe su obra, viene dándose en los ámbitos eruditos una revisión de los principios adjudicados anteriormente al arte antiguo, en una trayectoria de ajuste no siempre gratamente bienvenida.

Ya hemos mencionado el partido que toma el teórico francés con respecto al tema de la policromía de la escultura antigua, un punto defendido no sólo discursivamente sino también al nivel de las imágenes incluidas en la obra. Otro ejemplo podría ser la discusión acerca de los detalles en las obras escultóricas de gran tamaño, detalles cuya profusión había sido anteriormente criticada y considerada superflua por algunos personajes de la primera generación de neoclasicistas, como el conde Caylus. En efecto, según el escrito de Quatremère, la opinión corriente en torno a este tema sugería que la presencia de un detallismo exacerbado en la talla no era, por invisible, útil al efecto placentero de la obra como un todo. Sin embargo, tanto él como Cockerell en la nota al margen, consideran que tal defecto es imaginario, ya que la apreciación puede ser, según las distancias desde las que se mire, o bien de los detalles, o bien del conjunto. Tales apreciaciones se complementarían recíprocamente (aunque no en forma simultánea), de lo que se deriva que la presencia de detalles está plenamente justificada en las obras de gran tamaño<sup>17</sup>.

Ambos autores se plantan así contra toda una tradición de creencias adjudicadas al arte antiguo como principios inamovibles de su funcionamiento. Y es interesante observar que, en relación a este punto, Quatremère reflexiona sobre la función religiosa de aquel arte, reconociéndola ya ausente de la práctica artística contemporánea, más ligada a producir placer.

---

<sup>17</sup> El punto de vista de Cockerell, desde su profesión de arquitecto, agrega un aspecto interesante: "It may be added that to convey this idea of a vast whole it is necessary to have a multitude of parts, it is sufficient to analyze any good example of architecture to be convinced of this as a principle. And in the Greek it is remarkable that the delicacy of the details serves (...as it were a scale) to display the magnitude of the parts. (...) To prove in sculpture one has but to draw any object to a considerable size and let the ornament in group of figures be large enough to be perfectly visible, then if the drawing is approached to the eye at a distance calculated to look at the details, the mind will [...] conceive the enormity of the scale. This [is] precisely the case with the Parthenon, which was contemplated most commonly from a point rather calculated to observe the details than the whole ensemble." De acuerdo a esta opinión, los detalles no serían pues sólo complementarios, sino plenamente funcionales. Le Jupiter Olympien, op. cit. p. 247.

Tal vez no es descabellado pensar que, junto a esta identificación de una función del arte distinta a la del placer, el autor esté buscando también las vías de justificación del uso del arte neoclásico al servicio de determinados intereses ya sean los de la Revolución, los de una clase o los de un partido; en cualquier caso, valores estratégicos a los que él no ha de haber estado ajeno, habiendo sido además de teórico, un político activo de su época. Se trataría, entonces, de reconocer en el arte aquel valor moral aparentemente olvidado por la práctica artística anterior a la Revolución, y una vez señalada esta función, abrir las vías para usar del arte antiguo no sólo sus formas, sino también sus contenidos de fondo: de ahí, precisamente, la necesidad de entender sus reglas.<sup>18</sup>

No es raro, entonces, que se sucedan comentarios sobre los aspectos técnicos de la construcción de las imágenes antiguas, como las sustancias químicas utilizadas o la reflexión acerca de los pesos y empujes comprometidos, por ejemplo, en el sostén de Victorias aladas por algunas estatuas. Un punto interesante en este sentido lo constituye la breve discusión que Cockerell abre frente a un pasaje de Quatremère en el cual se reflexiona sobre la forma de techado hipotética del templo de Júpiter. La opinión generalizada incluía a todas las edificaciones con más de un rango de columnas dentro de la categoría vitruviana de templo hípetro, pero el teórico francés refuta esto con la ayuda de la evidencia arqueológica, y considera que los griegos habrían contado con algún método de iluminación de sus templos aparte del de construirlos sin techo, o dicho sea con el término de Vitruvio, hípetros. De esta observación deriva que algunos templos habrían contado con aperturas tales que permitiesen la entrada de luz –aún más justificada, en el templo de Júpiter, por la presencia de una escultura de tal tamaño y riqueza. Ahora bien, para definir qué tipo de techumbre habría permitido tal apertura, y aún considerando que el uso de bóvedas en piedra habría sido poco probable en la arquitectura griega, dada la resistencia de las columnas, Quatremère se apoya en un pasaje de Estrabón que habla de un techo con “un punto más alto.” Y de allí deduce que, aunque poco común, es probable que el templo de Júpiter hubiese llevado, no un techo plano, sino una bóveda en madera, material comúnmente usado en los techos de la arquitectura griega. De ahí que el grabado en el frontispicio de su libro reproduzca, precisamente, a la estatua de Júpiter bajo un techo abovedado y abierto en el centro, junto a una cortina que permitiría cerrarlo cuando fuese conveniente.

¿Qué opinión merece a Cockerell una afirmación tan arriesgada? Valiéndose de la misma fuente griega que Quatremère, el arquitecto inglés refuta el texto impreso por medio de la más pura lógica, a través de un dibujo en el que se representa un techo a dos aguas visto desde el interior. En efecto, no puede negarse que también este tipo de techado tiene “un punto más alto”. Por otra parte, Cockerell se apoya en la evidencia arqueológica al considerar que las pinturas de Pompeya muy infrecuentemente muestran techos como el propuesto por Quatremère, de manera tal que la opinión del francés queda, para el lector moderno, rápidamente descartada al acercarse a la del arquitecto<sup>19</sup>.

No es la única ocasión en que ambos autores oponen sus puntos de vista y los ofrecen en una suerte de cascada temporal al lector actual. Cockerell, que en este sentido tiene la última palabra, es incluso capaz de descalificar al autor de su texto en lo referente a las características del friso del templo de Júpiter, diciendo que “*a better acquaintance with the Greek Architecture*

<sup>18</sup> También Cockerell parece interesado en encontrar el valor moral del arte antiguo. En una nota referida a los temas esculpidos en el trono del Júpiter Olímpico, dice: “*The poetry in which all these subjects were [...] and their constant use in decoration might not therefore be the only reason for their employment here and a moral meaning might then also belong to them.*”

<sup>19</sup> *Le Jupiter Olympien*, op. cit. p. 267. La anotación de Cockerell incluye el dibujo que apoya su argumentación.



*would have saved M.Q. de Quincy innumerable errors in Taste as well as facts. There can be little doubt that the labours of Hercules were over the pronaos on the metopes of the frieze...*<sup>20</sup>

Luego continúa con una serie de argumentos, basados tanto en las fuentes citadas también por Quatremère, como en la evidencia dada por los templos hasta entonces conocidos. Se refuta de ese modo la propuesta del autor francés, ilustrada en la plancha XII de su libro.

Aun otra conclusión puede extraerse de estas breves observaciones: la argumentación en favor de las hipótesis de cada autor se lleva a cabo, para ambos, a través de dos procedimientos. Por un lado, se recurre a la evidencia arqueológica, en pleno aumento en este momento. Recordemos que los propios autores eran arqueólogos y habían formado parte de numerosas expediciones, y que los hallazgos de las excavaciones, gracias al aumento de las publicaciones y su relativamente amplia distribución dentro de los círculos intelectuales, se difundían rápidamente. Por otro, una gran parte de la argumentación se da en el plano mismo de la filología, en la interpretación de las fuentes griegas y latinas, cuyos términos dudosos propician las discusiones entre los estudiosos de distintos ámbitos. Así, muchas veces la adjudicación de ciertas características a las realizaciones del arte antiguo parte de la batalla sobre el significado de las palabras, en un movimiento que va de lo literario a lo material, más que en sentido contrario. Y es bien interesante señalar este hecho, dado que gran parte de nuestras propias creencias sobre el arte antiguo, por más avanzadas que se quieran, hallan sus raíces en operaciones de esta índole.

Si bien muchos otros aspectos podrían ser tenidos en cuenta a partir del análisis de la intertextualidad entre los textos de Quatremère de Quincy y su lector Charles Robert Cockerell, consideramos suficientes, aunque sólo a modo de ejemplo, los puntos antes mencionados.

Conviene ensayar entonces una conclusión que recapitule los puntos mencionados en este trabajo. Hemos visto que el círculo de neoclasicistas se desarrolló a lo largo de dos grandes etapas, diferenciadas por el uso y la comprensión del arte antiguo, que venía suscitando fuertes intereses ya desde principios del siglo XVIII. Si en un primer momento la principal apropiación de este arte se dio al nivel de las formas, por una clase preocupada en renovar su imagen refiriéndola a modelos probados de dignidad y virtud, más tarde el esfuerzo por comprender las reglas que lo regían habilitaron una apropiación no menos interesada, aunque sí más ambiciosa en sus términos, del arte de la Antigüedad. Ninguna de estas transformaciones podría haber sido posible sin el apoyo insustituible que ofrecieron las publicaciones al ámbito intelectual del neoclasicismo. A través de ellas, no sólo se difundían los motivos y las formas del arte antiguo, sino que se daban a conocer los hallazgos de las nuevas excavaciones, que pronto pasarían a manos de los incipientes museos históricos de las naciones europeas -cuando no a colecciones privadas cuyos precios fluctuaban al compás de los estudios teóricos y catalogaciones que de ellas se hacían, mientras se veían por igual afectadas por los nuevos criterios de consideración de las piezas antiguas. Del mismo modo, las publicaciones influían en el quehacer artístico de la época, en un entramado que contemplaba a eruditos, coleccionistas y artistas en sus complejas relaciones.

La obra de Quatremère de Quincy anotada en sus márgenes por Cockerell, ofrece un excelente ejemplo de aproximación del lector moderno a los modos de acción de la compleja sociedad neoclásica de principios del XIX. No se debe esto solamente al hecho de haber sido editada en un año especialmente problemático, por un editor particularmente importante en el ámbito francés del período revolucionario y posterior. La obra de M. de Quincy, además, aborda

---

<sup>20</sup> *Le Jupiter Olympien*, op. cit. p. 261. Quatremère proponía que, de haber existido bajorrelieves en el exterior del templo, estos se habrían encontrado sobre las puertas en un friso continuo, y no, como sugiere Cockerell, en las metopas de los muros del pronaos. Nótese la mayúscula en la palabra “Taste” utilizada por el autor inglés. El gusto, como vemos, no era en modo alguno una categoría menor.



algunos de los temas que en ese momento resultaban controversiales dentro de los círculos intelectuales ligados al estudio de la Antigüedad, como ser la policromía de la estatuaria, el valor de los detalles en las obras colosales, la resolución de los problemas de techado de los templos y su iluminación. Asimismo, no deja de lado la búsqueda de los principios que regulan aquel arte, de modo tal de encontrar en él una función otra que la de producir placer, ligada ella a los valores morales en los que basó gran parte de su estrategia la Revolución. Las anotaciones de Cockerell, por su parte, acompañan la lectura del texto y complementan, discuten o festejan las reflexiones del autor francés, otorgando una dimensión nueva de sentidos a la lectura actual. Tan interesantes como las de Quatremère, las opiniones de Cockerell conceden además la posibilidad de una aproximación concreta a un caso de apropiación de un libro por parte de su lector. Se trata, en definitiva, de una oportunidad única de entrar en contacto con una época y lugar lejanos en el tiempo, para intentar reconstruir las relaciones que en él se dieron, y que, lejos de lo que pueda creerse todavía, tienen aún una enorme incidencia en nuestros hábitos actuales de pensamiento.

\* Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires