Los manuscritos de Camilian Demetrescu (1969-2012). Prolegómenos de su creación artística

The manuscripts of Camilian Demetrescu (1969-2012). Prolegomena to his artistic oeuvre

Tonino Conti Angeli

Universidad de Cantabria
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
toninoconti@me.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7747-1976
Fecha de envío: 25/4/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 443-466.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.12
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: El texto presenta una síntesis del corpus de los cuadernos de Camilian Demetrescu desde su llegada a Italia en 1969 hasta 2012. El análisis de los manuscritos evidencia determinadas singularidades del artista y su obra: los prolegómenos del proceso creativo; su interés y consecuente estudio de los símbolos del arte románico; las distintas fases de su trayectoria artística; y su pensamiento crítico respecto a las ideologías y a los conceptos filosófico-sociales del siglo XX.

Palabras clave: Camilian Demetrescu; símbolos; arte románico; arte sacro; vía crucis; filosofía social; mitos; Caín; manuscritos.

Abstract: This article provides an overview of Camilian Demetrescu's notebooks from his arrival in Italy in 1969 through 2012. The analysis of the manuscripts reveals several distinctive aspects of the artist and his work: the preliminary stages of his creative process; his interest in, and subsequent study of, symbols in Romanesque art; the different phases of his artistic career; and his critical reflections on twentieth-century ideologies and philosophical-social concepts.

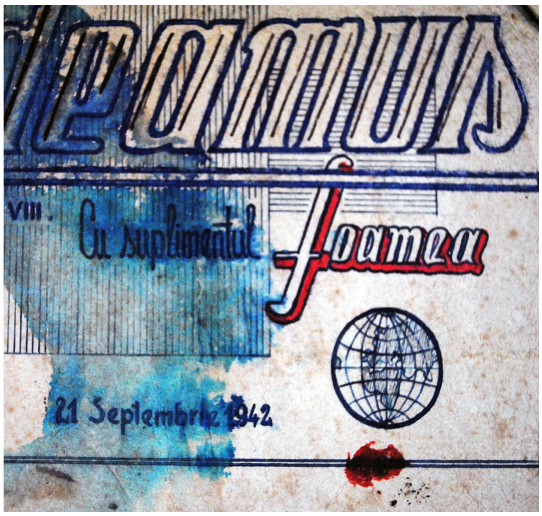
Keywords: Camilian Demetrescu; symbols; Romanesque art; sacred art; Stations of the Cross; social philosophy; myths; Cain; manuscripts.

*****

1. Introducción

En el ámbito de la investigación artística, el estudio de los procesos creativos adquiere una relevancia fundamental para comprender el origen y el desarrollo de la creación y producción de las obras de arte. El presente artículo expone un análisis preliminar de los cuadernos y manuscritos inéditos del artista rumano Camilian Demetrescu (1924-2012). A pesar de su relativo anonimato —que contrasta con el elevado nivel cultural y la notable cali-





Figs. 1 y 2. *Portada y detalle del primer manuscrito en una revista del liceo para el alumnado*. Camilian Demetrescu. 21 de septiembre de 1942. Foto del autor

dad artística de su obra—, el examen detallado de sus manuscritos revela un paradigma que contribuye de manera significativa al conocimiento de las dinámicas creativas. Esta aportación constituye una herramienta valiosa no solo para el estudio biográfico del artista, sino también para la praxis metodológica y teórico práctica en el ámbito de las Facultades de Bellas Artes.

El objetivo es demostrar que los prolegómenos de la obra de arte resultan esenciales para una interpretación rigurosa y objetiva de la misma, en tanto que ofrecen una visión holística de la evolución y de la intencionalidad del artista. Asimismo, se pretende contribuir al campo de la investigación artística en general y, de manera específica, proporcionar una herramienta epistemológica para el estudio del proceso creativo de Camilian Demetrescu. El análisis del material contenido en sus cuadernos[1] ha permitido identificar patrones recurrentes, técnicas exploratorias y temas emergentes, entre otros aspectos. El corpus manuscrito confirma de forma fehaciente que Camilian dedicó estudios e investigaciones al ámbito de la comunicación y la divulgación (Figs. 1 y 2). La revista *Gaudeamus*, correspondiente al 8.º curso del Liceo Militar Mihi Viteazul, realizada íntegramente a mano y fechada el 21 de septiembre de 1942, constituye el documento que marca el comienzo

1 La revista *Santander. Estudios de Patrimonio* publicó un artículo sobre dos de los cuadernos de Demetrescu que atestiguaban un importante viaje a España del artista rumano. En ese artículo se hacía referencia a los 53 cuadernos manuscritos y se detallan dos de ellos: *Abstract mani y Camil Demetrescu*; CONTI ANGELI, Tonino, "Camilian Demetrescu. Cuadernos. Viaje a España y metánoia (1979)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), p. 244.

de su actividad como comunicador.[2] Esta faceta del artista está documentada por el propio Demetrescu en su respuesta a la entrevistadora del periódico *L'Osservatore Romano*, Silvia Guidi:

> "Anche alle scuole elementari i miei quaderni erano pieni di disegni. Da allora, parola e immagine sono diventate un unico alfabeto per esprimere i pensieri. Nel medioevo, l'unità corale delle arti ha prodotto lo splendore delle cattedrali: parola, colore, suoni, tessuti, racconti in pietra. Nel mio lavoro la pittura, la grafica, la scultura, il mosaico, la tessitura, la parola, non sono che vari modi espressivi per dire la stessa cosa".[3]

2. Cuadernos, bloc de notas y hojas sueltas

El corpus de documentos manuscritos está compuesto en su mayoría por cuadernos escolares, principalmente en formato DIN A5, producidos entre las décadas de 1960 y 1980, procedentes principalmente de Austria e Italia. Hasta la fecha se han catalogado 53 cuadernos y ocho libretas de notas.[4] De los 61 manuscritos, solo cinco presentan fechas de redacción; 38 incluyen un título en la cubierta o en la primera página, mientras que los restantes no aportan información sobre el contenido tratado. Los textos fueron redactados con bolígrafo azul y negro, predominando el uso del color azul. Los dibujos fueron realizados con bolígrafo azul, negro y rojo, así como con lápiz. En algunos cuadernos se emplean rotuladores de distintos colores, cada uno asociado a un mismo tema, argumento o personaje; en ciertos casos se utilizan para subrayar títulos o epígrafes. Los idiomas empleados son princi-

2 En los manuscritos analizados redactados desde los primeros momentos de su estancia en Italia se reflejan también las vicisitudes y las experiencias del artista rumano. Mediante entrevistas, artículos de periódico, encuentros y conferencias, da a conocer las motivaciones que le llevaron a abandonar su país, culminando con la publicación de su libro autobiográfico *Exil* (1995). En los primeros años de exilio establece contactos con destacadas personalidades del ámbito cultural y de la diáspora rumana. Estrecha amistad con Vintila Horia (1915-1999), como lo demuestra una intensa correspondencia (conservada en la ACSCD). En París tiene la oportunidad de conocer a Mircea Eliade (1907-1986), importante estudioso de las religiones, quien redactará la presentación de su primera exposición de Realismo sacro, *Per sconfiggere il drago*, inaugurada en Roma en 1981, y seguirá la trayectoria artística de Camilian sosteniendo y apoyando, también como amigo, sus batallas culturales.

3 Este aspecto de comunicador está corroborado por el material documental específico en posesión de la Associazione Culturale e Spirituale Camilian Demetrescu. El material en cuestión abarca desde artículos de periódico, conferencias y entrevistas hasta la participación a eventos culturales como relator y representaciones audiovisuales, entre otros. La entrevista de la periodista Silvia Guidi se publicó en el *L'Osservatore Romano* el 29 de abril de 2011, https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2011/098q08a1.html

4 Algunas libretas han sido construidas por el mismo Camilian. Se han encontrado otro documentos escritos y mecanografiado, compuestos por varias páginas o folios sueltos. Este material documental comprende composiciones literarias, diálogos y cartas, entre otros.

palmente el rumano y el italiano. Algunos cuadernos están escritos íntegramente en francés; en otros, solo las primeras páginas contienen referencias o citas de autores franceses, seguidas de breves comentarios en el idioma del autor estudiado, tras los cuales el texto continúa en rumano o italiano. En otros casos, ambos idiomas aparecen en secciones diferenciadas. Existen también documentos manuscritos o mecanografiados en hojas sueltas de diversos formatos. Estos cuadernos abarcan un periodo que se extiende desde la llegada de Camilian a Italia en 1969 hasta sus últimos días, aunque también se ha analizado documentación anterior a su llegada al país. El análisis de este material ha permitido identificar nombres de figuras relevantes en distintas disciplinas y ámbitos culturales. En el corpus no se han incluido las cartas enviadas y recibidas ni otros documentos epistolares actualmente en posesión de la Associazione Culturale e Spirituale Camilian Demetrescu [en adelente ACSCD].

3. Clasificación y contenidos de los manuscritos

El análisis comparado de los manuscritos ha permitido identificar diversas tipologías de contenido, clasificadas en ocho bloques que agrupan elementos comunes según las siguientes temáticas:

- Escritos sobre Historia del arte medieval.
- Resúmenes y estudios de textos literarios de diversos géneros vinculados a la filosofía, la política, la sociología y el arte.
- Apuntes, anotaciones y memorias de viajes, visitas a iglesias, museos y galerías de arte.
- Escritos sobre teoría del color, composición y técnicas artísticas.
- Elementos gráfico plásticos: bocetos y estudios para la producción artística.
- Estudios gráfico-plásticos sobre representaciones pictóricas y escultóricas simbólicas del arte románico, así como elementos arquitectónicos de iglesias románicas de Italia, Francia y España.
- Apuntes gráfico-plásticos sobre diversas temáticas, entre ellas motivos decorativos de vajillas, vidrieras y ornamentaciones arquitectónicas.

Para la clasificación de los manuscritos se ha adoptado un sistema de acrónimos.[5] Los cuadernos clasificados como manuscritos teóricos (MT) contienen textos que resumen y analizan obras vinculadas a la Historia del arte y a las representaciones simbólicas de la Edad Media, así como a la filosofía, la sociología, la teología y la patrística. Se trata de textos que Demetrescu considera fundamentales para su investigación y cuyos conceptos se reflejan

5 La composición de los acrónimos deriva de las palabras italianas: *manoscritto* (M), *teorico* (T), *scritto* (S), *grafico-plastico* (G), *biografico* (B), *artistico* (A).

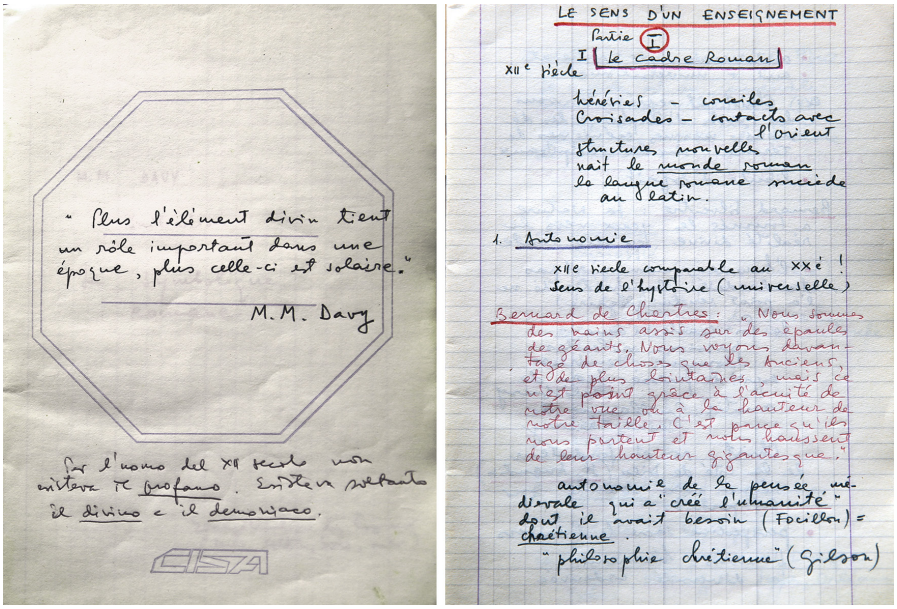
en su producción artística. Bajo este epígrafe se incluyen también los cuadernos de Bitácora, en los que el artista recopila observaciones realizadas en museos, iglesias y galerías de arte, acompañadas en algunos casos de breves comentarios, aclaraciones y reflexiones.

La mayoría de los manuscritos (MTSG) desarrollan estudios sobre los símbolos del arte románico. Estos escritos, redactados principalmente en italiano, con apuntes esporádicos en rumano y francés, contienen análisis de elementos escultóricos y arquitectónicos presentes en iglesias, abadías y ermitas, predominantemente italianas.[6] En algunos apuntes se observan analogías con elementos comunes en iglesias románicas francesas, especialmente en la región de Borgoña. La precisión de los detalles gráficos, junto con las anotaciones descriptivas, permite un análisis comparativo que, al integrar conocimientos históricos, bíblicos y estético filosóficos, posibilita la interpretación de significados y correlaciones semánticas (Figs. 3 y 4).

Los manuscritos contienen abundantes cálculos matemáticos y estudios detallados de elementos y estructuras geométricas, orientaciones de edificios sacros y representaciones de animales,[7] vegetales, figuras humanas y angélicas, tanto celestiales como infernales. Los manuscritos gráficos (MG) contienen exclusivamente dibujos: estudios para esculturas del periodo abstracto y, en menor medida, para obras gráfico plásticas del incipiente Realismo sacro. En los cuadernos (MGS), los dibujos ocupan la mayor parte del contenido, mientras que los textos se limitan a definir las características de las imágenes o a ofrecer aclaraciones didascálicas. Por el contrario, los manuscritos (MSG) presentan una presencia significativa y profunda de contenido escrito, y los

6 Cuadernos que aportan información densa y documentada en los cuales Camilian se dedica al estudio pormenorizado vinculado mayormente al arte románico y con esporádicas referencias al arte gótico; también observa los cambios de significado y utilización del símbolo en estas dos épocas artísticas. Profundiza temáticas simbólicas como el laberinto, la mano de Dios, el umbral y el portal, las constelaciones zodiacales, el árbol, algunos animales de los bestiarios medievales presentes en el *Physiologus*, entre otros. Para Camilian es relevante el pensamiento del historiador del arte y diplomático de origen lituano, Jurgis Baltrušaitis (1903-1988: "La scultura romanica appare dopo la fioritura di altri stili, dei quali conserva alcune tracce. In essa convergono diversi movimenti. La sua formazione definitiva è stata preceduta da varie esperienze e ricerche. Dall'antica arte di Sumer ha mutuato solo una serie di motivi di cui, con sorprendente intuizione, ha colto il segreto. Lo scultore romanico ha compreso il meccanismo delle loro metamorfosi figurate e lo ha applicato al proprio mondo formale. Pur basato sugli stessi elementi e sullo stesso principio, il suo repertorio ornamentale, arricchito dai calcoli di diverse epoche, assume qui un nuovo significato e un nuovo acento"; BALTRUŠAITIS Jurgis, *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006, p. 109.

7 La presencia de estudios tomados de los bestiarios es recurrente: desde el *Physiologus* hasta los bestiarios medievales. Sobre esta temática, unos de los textos más consultados y estudiados por Camilian son: CHARBONNEAU LASSAY, Louis, *Le Bestiaire de Christ I y II,* Bruges, Desclée / de Brouwer, 1940; CHAMPEAUX, Gérard de y STERCKS, Sébastien, *Introduction au monde des symboles*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1980.



Figs. 3 y 4. *Guarda y primera página del cuaderno* Initiation médiévale. Contiene un resumen en francés del libro de Marie-Madeleine Davy, *Initiation a la symbolique romane (XII^e siècle)*, 1977. Foto del autor

dibujos adquieren un carácter aclaratorio o funcionan como ejemplos gráficos. El acrónimo (MSGA) se aplica a los cuadernos que contienen esquemas y estructuras temático-compositivas específicas de las obras de arte; un análisis atento de las modificaciones secuenciales en los dibujos revela el modus operandi del artista en la búsqueda de soluciones formales definitivas. Las imágenes están realizadas con bolígrafo azul o negro y suelen representar estudios y bocetos de esculturas. En las hojas sueltas[8] que contienen estudios para obras pictóricas se observa el uso de aguadas monocromáticas con tinta negra, gouache sepia o tierra. Los dibujos a lápiz son poco frecuentes o aparecen como trazos subyacentes de estructuras compositivas. En los últimos momentos de su vida, el artista dedicó especial atención a estudios para un nuevo ciclo gráfico plástico sobre el tema del amor, en el sentido griego de ἀγάπη.[9]

8 Los formatos de los folios u hojas sueltas varían desde las páginas arrancadas de cuadernos DIN A5, hasta pequeños *post-it* de distinto formato. No se ha encontrado, hasta ahora, ningún material de formato superior a DIN A4.

9 Se trata dibujos a lápiz en folios sueltos que representan el encuentro entre el hombre y Dios. Estos dibujos han sido realizados mediante suaves trazos y con ligeros volúmenes evanescentes. Son documentos firmados por el autor en la noche del 5 de mayo, a pocas horas de su fallecimiento, sobrevenida el 6 de mayo de 2012. Esta idea del amor místico se retroalimenta de una temática tratada en un ciclo precedente, las "*Hierofanias*" y en particular en

Los dibujos presentes en estos manuscritos se refieren a estudios para la realización de esculturas y producciones gráfico-pictóricas. La investigación ha revelado que las fases de ideación, tanto en el periodo abstracto como en el figurativo sacro, se resuelven con pocas evoluciones secuenciales y mínimas variaciones en los elementos conceptualmente fundamentales. En el caso de las esculturas abstractas, los dibujos definen únicamente las intersecciones técnico-mecánicas de los planos que se curvarán para obtener las superficies topológicas. En las obras figurativas, las modificaciones observadas se refieren a ajustes menores en el volumen global. Todo ello sugiere que la idea tridimensional estaba preconcebida en la mente de Camilian en una fase ya avanzada y terminal del proceso creativo. Cuando la investigación se orienta hacia la creación de obras gráficas o pictóricas, el proceso de recopilación de información, análisis y fundamentación teórica presenta una mayor complejidad y extensión. Las evidencias examinadas permiten inferir que esta complejidad responde, en gran medida, a que muchas de sus producciones se articulan como ciclos programáticos. Estos ciclos se estructuran a partir de interrelaciones semánticas con obras precedentes y, aunque pueden abordar temáticas diversas, comparten estructuras formales, elementos simbólicos y patrones compositivos que se reiteran y transforman a lo largo del desarrollo creativo. En estos casos se observan más elementos variables y modificaciones relacionadas con la configuración de estructuras contenedor para la organización espacial y compositiva de los símbolos, así como con el estudio del color, que para Camilian constituye el elemento definitorio de la presencia de la cuarta dimensión en las obras de arte. Los cuadernos biográficos artísticos (MBA) forman parte del material en el que el artista describe sus proyectos y reflexiones personales vinculadas al ámbito artístico; en algunos casos incluye también pensamientos de carácter familiar. La clasificación y catalogación se completarán con el proceso de digitalización del material manuscrito actualmente disponible.

4. Claves interpretativas

Los cuadernos abordan diversas temáticas desarrolladas mediante textos e imágenes. Con el propósito de ofrecer una visión sintética y, al mismo tiempo, exhaustiva que permita definir el pensamiento y la praxis artística de Camilian presentes en los manuscritos, se presentan dos cuadernos: el primero,

---

el tapiz que representa la última estrofa de la Divina Comedia de Dante Alighieri: *L'amor que move el sol e l'altre stelle*. El tema del amor fue también objeto de un estudio desarrollado en 4 cuadernos para el ciclo gráfico-plástico *I paradisi*. Finalmente, el conjunto del ciclo de litografías fue titulado: *Impossibile Paradiso?* Es una de las parábolas escrita e ilustrada —formato que utilizará en más de una creación artística—, fechada entre el 1985 y el 1988.

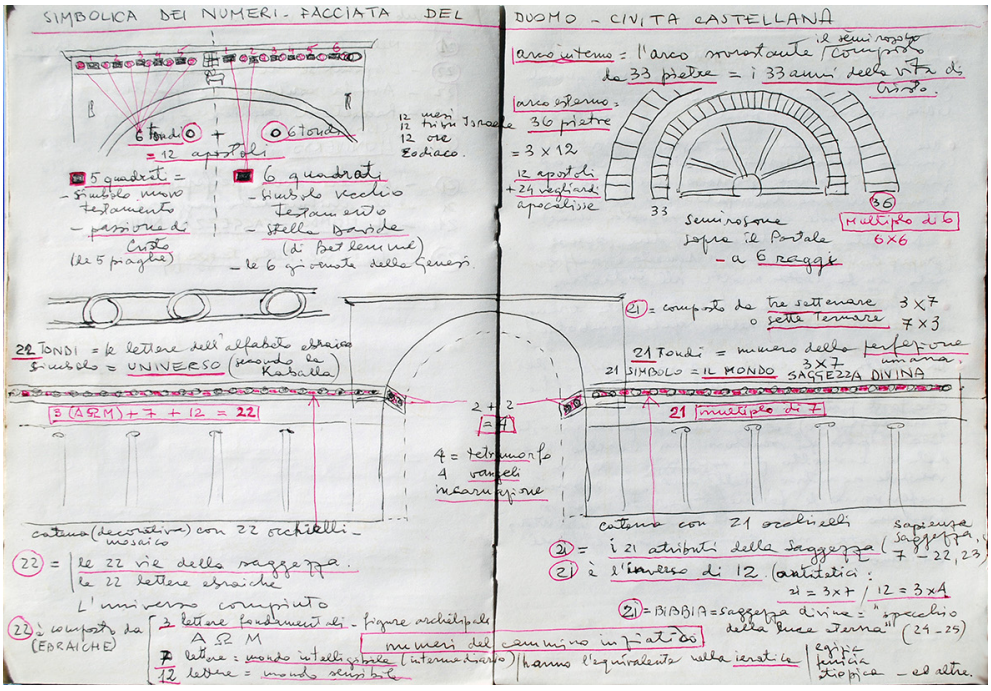


Fig. 5. *Cuaderno San Famiano e romanico in Tuscia, pp. 33-34*. Foto del autor

San Famiano e romanico in Tuscia, muestra cómo el artista rumano se aproxima al estudio del patrimonio cultural y artístico vinculado al arte románico; el segundo, *Via Crucis Atomicæ*, permite apreciar el proceso creativo que antecede a la realización de una obra o de un ciclo gráfico plástico.

4. 1. Estudios de patrimonio: San Famiano e romanico in Tuscia

Este cuaderno constituye un ejemplo de manuscrito MT dedicado al estudio de la arquitectura del arte románico en la Tuscia romana.[10]

Camilian inicia el texto con una cita del estudioso del arte cisterciense Hanno Hahn (1922–1960): "La regola dell'osservanza ad una lucida legge interiore, ad un principio razionale, coincidente con la perfezione matemática".[11] Algunos de los conceptos presentes en este cuaderno serán posterior-

10 Con la denominación Tuscia se define un territorio de la Etruria meridional, una zona geográfica que pertenecía al pueblo de los etruscos. La Tuscia abarca hoy el sur de la Toscana, el área occidental de la región Umbría y el Lacio septentrional. En la actualidad, la Tuscia romana comprende todo el territorio de la provincia de Viterbo situada en el llamado alto Lacio.

11 La citación se repite en el libro de CRETI, Luca, *In marmoris arte periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, Quasar, 2009, p. 27. En efecto, la citación ha sido utilizada por el autor del libro y se encuentra en RASPI SERRA, Joselita, *La Tuscia romana, un*

mente retomados en la publicación dedicada a la Historia del arte románico, *Il simbolo nell'arte romanica. Solstizio eterno,*[12] concretamente en el capítulo "Duomo di Civita Castellana" (Fig. 5). Se trata de un estudio comparado cuyo objetivo principal consiste en descifrar los mensajes expresados a través de las decoraciones, esculturas, números de los elementos arquitectónicos, canecillos y capiteles. La meticulosidad y el rigor del proceso de investigación se evidencian, entre otros aspectos, en los mapas dibujados por el propio artista, que contextualizan geográfica e históricamente el objeto de estudio. En ellos se representan las interrelaciones entre diversas iglesias románicas situadas en un mismo territorio. Las líneas de conexión entre los edificios sacros, diferenciadas cromáticamente, indican la presencia de elementos arquitectónicos y símbolos comunes: las líneas verdes conectan iglesias con rosetones y/o mosaicos cosmatescos, mientras que las líneas rojas vinculan edificios que contienen un elemento simbólico especialmente estudiado por Camilian: la representación del árbol pitagórico en forma de Y, presente en capiteles románicos, especialmente en la Borgoña.

Según Camilian, el hombre medieval conocía los significados de las representaciones y figuraciones, pues formaban parte de su experiencia cotidiana. A partir de esta premisa, centra su atención en profundizar en las estructuras del lenguaje y en la sintaxis simbólica del arte románico. Uno de los aspectos analizados con mayor detalle es la presencia de números obtenidos del cómputo de la repetición de elementos, tanto por su similitud formal como por su disposición espacial. Un ejemplo de este *modus operandi* se encuentra en el estudio del portal cosmatesco[13] del Duomo de Civita

territorio come esperienza d'arte: evoluzione urbanistico-architettonica, Roma, Banco di Santo Spirito, 1972, p. 27, nota n.º 10.

12 Camilian publica dos libros que pertenecen a una colección de textos titulada *Il símbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno* y *Proverbi di pietra*. Con estos libros el autor quiere, según su punto de vista, completar lo que se omite en las publicaciones especializadas en arte medieval y en particular sobre el arte románico: la lectura y el mensaje que el conjunto de los símbolos ofrece al observador y a los estudiosos. Esta idea está claramente definida por parte de Demetrescu con sus propias palabras: "La Chiesa non è un'opera de ingenieria. È un simbolo. L'edificio di pietra diventa Chiesa solo dopo la sua consacrazione; […] La Chiesa è il corpo di Cristo. Come spiegare il corpo di Cristo con l'analisi metrologica e la catalogazione dei materiali e dei metodi costruttivi di un edificio? La maggior parte dei libri dedicati oggi dedicati alle chiese romaniche lasciano ben poco spazio al simbolo, quando non lo trascurano del tutto. Si limitano a classificare i dati storici, material e funzioni del fabbricato"; DEMETRESCU, Camilian, *Il simbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno*. *vol 1*, Rimini, Il Cerchio, 1997, pp. 19 y 69.

13 La estructura del pórtico de la catedral de Civita Castellana es un ejemplo de la aportación del legado medieval a los futuros conceptos arquitectónicos. Ha sido motivo de inspiración para la "nueva arquitectura moderna", como asevera Arnaldo Bruschi: "il portico della cattedrale di Civita Castellana come uno dei principali esempi di quelle tendenze architettoniche, da lui definite 'moderne', che nella Roma del XIII secolo e, soprattutto, a Firenze, anticipano



Fig. 6. *Catedral de Civita Castellana*. Viterbo (Italia). Foto del autor

Castellana (Fig. 6). Camilian quiere comprender y descifrar el significado de los números determinados por los discos y rectángulos marmóreos situados sobre el arco central y en el friso columnado. Por ello, el cuaderno contiene numerosas anotaciones y operaciones destinadas a decodificar el sentido de los elementos decorativos del mosaico de los Cosmati.[14]

alcune delle novità del metodo progettuale quattrocentesco e, in particolare, della maniera compositiva inaugurata da Brunelleschi intorno al 1418". La cita anterior se encuentra en el libro de CRETI, Luca, *In marmoris arte periti...*, p. 209 y se refiere a un texto de Arnaldo Bruschi en: BRUSCHI, Arnaldo, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano, Electa, 2004, pp. 18-24.

14 A lo largo del friso del arco se reparte la serie de seis discos y cinco rectángulos —a la izquierda y a la derecha respecto al centro determinado por un cordero leonino, símbolo apocalíptico del Cristo resucitado–. Camilian conecta los seis discos al Antiguo Testamento y los relaciona con las seis puntas de la estrella de David (o de Belén) y a los seis días de la creación de libro del Génesis. El número cinco hace referencia al Nuevo Testamento y, concretamente, a la pasión de Cristo y a sus cinco llagas. Una secuencia adicional de 12 discos está relacionada con los doce apóstoles; el número 12 lo asocia a los meses, a las tribus de Israel y a los doce signos zodiacales. Analiza el friso que se desarrolla a la izquierda y a la derecha del arco central —21 y 22 discos respectivamente—. El número 22 es el resultado de una serie de cálculos con números simbólicos. El cómputo de los discos situados a la izquierda del arco central da como resultado el número 21. Camilian calcula inicialmente el número 21 como resultado de las multiplicaciones 3x7 o 7x3. Estas operaciones, matemáticamente iguales respecto al resultado, sin embargo, dan pie a unas interpretaciones diferentes, debido a los valores simbólicos del número 3 (ternario) y del número 7 (septenario): 3x7 = tres septenarios; 7x3 = siete ternarios. En sus apuntes escribe que el número 21 (3x7) es el símbolo de la perfección humana y del conocimiento divino expresado en la Sagrada Escritura, en el libro de la Sabiduría (capítulo 7:22-30); los versículos 24-25 evidencian que la sabiduría "es reflejo de la luz eterna, espejo sin mancha de la actividad de Dios".

En el friso del arco se distribuyen, a izquierda y derecha del centro —marcado por un cordero leonino, símbolo apocalíptico de Cristo resucitado—, seis discos y cinco rectángulos. Camilian asocia los seis discos al Antiguo Testamento, relacionándolos con las seis puntas de la estrella de David (o de Belén) y con los seis días de la creación del Génesis. El número cinco lo vincula al Nuevo Testamento, concretamente a la Pasión de Cristo, aludiendo a sus cinco llagas. El conjunto de doce discos lo relaciona con los doce apóstoles, los meses del año, las tribus de Israel y los signos zodiacales.

Analiza también el friso del entablamento situado a ambos lados del arco central, que contiene respectivamente 21 y 22 discos. Para el número 22 propone una derivación basada en cálculos simbólicos, recurriendo a la Cábala hebrea y al cálculo guemátrico. El cómputo de los discos situados a la izquierda del arco da como resultado el número veintiuno. Camilian calcula inicialmente el 21 como producto de 3×7 o 7×3. Aunque matemáticamente equivalentes, estas operaciones permiten interpretaciones distintas debido a los valores simbólicos del número 3 (ternario) y del número 7 (septenario): 3×7 = tres septenarios; 7×3 = siete ternarios. En sus apuntes señala que el número 21 (3×7) representa el símbolo de la perfección humana y del conocimiento divino, tal como se expresa en el libro de la Sabiduría (cap. 7, vv. 22–30), cuyos versículos 24–25 afirman: "Es reflejo de la luz eterna, espejo sin mancha de la actividad de Dios".

En las superficies interiores de las pilastras del arco central se observan dos discos a la derecha y dos a la izquierda, cuya suma da cuatro, número que Camilian asocia al tetramorfo, figura simbólica presente tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. La información y las conclusiones obtenidas en este estudio sobre el sentido simbólico de los números presentes en los elementos arquitectónicos y en las representaciones pictóricas y escultóricas configurarán el contenido de los nueve capítulos del libro *Il simbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno. vol 1*. La estructura y la metodología de este cuaderno se mantienen prácticamente constantes en todos los manuscritos, especialmente en aquellos vinculados a los estudios históricoteóricos.

4. 2. Prolegómenos de la creación artística: Via Crucis Atomicæ

El segundo cuaderno constituye un ejemplo del estudio del proceso creativo que interviene en la gestación de una obra artística. En este caso, se trata de la producción gráfico plástica *Via Crucis Atomicæ* (Fig. 7). El conjunto de representaciones que conforman este ciclo puede considerarse como una serie de ciclos pictóricos integrados en un ciclo principal: el tema axial es la Pasión de Jesucristo, que contiene en su interior otros tres subciclos o calvarios: el de Caín, el de Abel y el del hombre contemporáneo o del hombre en la historia.

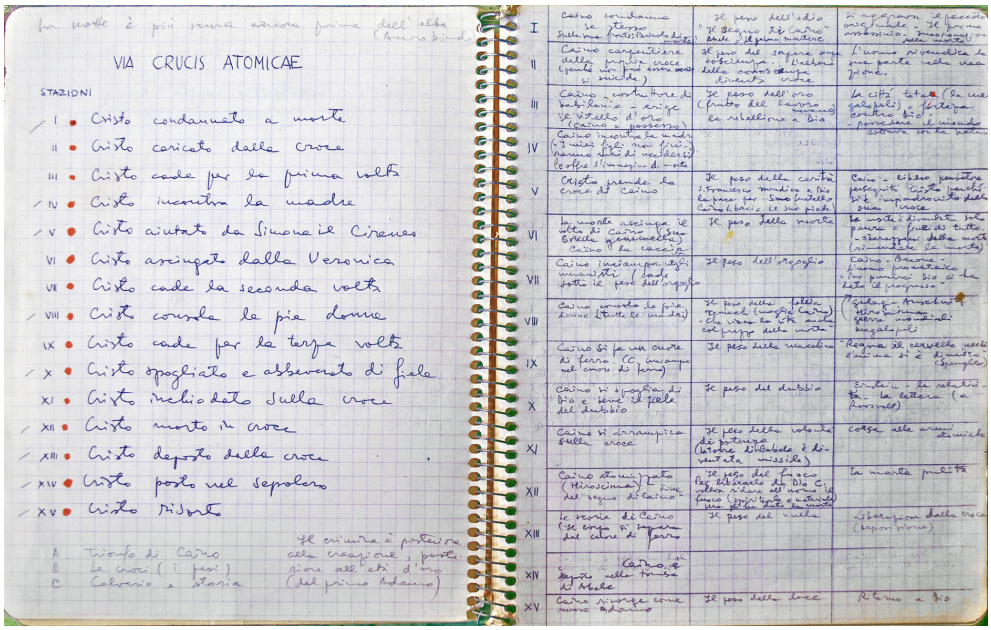


Fig. 7. *Cuaderno Vía Crucis Atomicæ, pp. 2 y 3*. Camilian Demetrescu. 1983. Foto del autor

Este cuaderno ha sido clasificado como MSGA y está compuesto por 125 páginas, a las que se añade un breve texto sobre la ubicación del fratricida en el *Infierno* de Dante, incluido en la contraportada.[15] El manuscrito presenta textos e imágenes en forma de bocetos. Los textos sin imágenes ocupan 32 páginas; las 169 imágenes se distribuyen en 77 páginas, de las cuales 45 contienen únicamente títulos y/o subtítulos de las futuras representaciones gráfico plásticas. En dos páginas, el texto se desarrolla con mayor amplitud para aclarar el contenido de la imagen del Cordero y de la ciudad de Jerusalén descendiendo del cielo. El cuaderno incluye 15 páginas en blanco. Los textos están redactados con bolígrafo negro, lápiz y algunas marcas en rotulador rojo. Aunque no está fechado, su redacción se sitúa entre 1983 y 1984.[16] Camilian estructura su *Vía Crucis* en 15 estaciones, tanto para la Pasión de Cristo como para los otros tres calvarios. El análisis del manuscrito revela elemen-

15 Aunque la figura de Caín no se encuentra ubicada en el Infierno, Camilian escribe en el cuaderno: "Caino = prima zona del nono cerchio (Inferno di Dante) Dove sono condannati i traditori dei parenti".

16 El período de redacción de este cuaderno se infiere a partir de dos observaciones: la primera se refiere a su colocación temporal respecto de los cuadernos vinculados a las creaciones artísticas anteriores y posteriores. La segunda se obtiene a través de la memoria de los eventos del Meeting de Rimini, véase: https://www.meetingrimini.org/personaggi/demetrescu-camilian/

tos que muestran la praxis de investigación y la búsqueda de los conceptos teóricos que, en un segundo momento, sustentan la creación artística. Para dar forma a este nuevo ciclo reutiliza conceptos y experiencias de ciclos anteriores —*Per sconfiggere il drago* (1981) y *Il Drago e l'Utopia* (1983)[17]— y completa la investigación con el estudio de textos vinculados a los mitos bíblicos, especialmente los contenidos en el Génesis, así como otros textos específicos sobre la Pasión de Cristo y la figura de Caín. En los agradecimientos de la carpeta de litografías *Via Crucis del nostro tempo* (2011),[18] Camilian menciona a varios autores que lo han "iluminado" en su investigación: René Guénon,[19] Robert Graves, Raphael Patai[20] y Luc Estang, autor de la obra teatral *Le jour de Caïn*.[21] En el cuaderno aparece también otro autor inspirador, Lord Byron,

17 Estas dos exposiciones han estado presentes al Meeting de Rimini y han sido la respuesta artística a las cuestiones y preguntas de los jóvenes allí encontrados: "Un anno dopo, nell'83, ritornavo al Meeting con la mostra *Il drago e l'Utopia*, per tentare una risposta più meditata alla domanda dei giovani sulla caduta dei simboli. La ricerca era partita da una premessa chiave: la nostra civiltà occidentale è il punto di arrivo di innumerevoli progetti per una società ideale, da Platone a Marx fino ai nostri tempi, una storia segnata da innumerevoli utopie"; DEMETRESCU, Camilian, *Exil. Le prove del labirinto,* Rimini, Il Cerchio, 1995, p. 142.

18 Se trata de una carpeta de litografías *Via Crucis del nostro tempo 2011*, que contiene las 58 reproducciones gráfico-plásticas. Cada imagen está acompañada de un breve texto a modo de meditación. Incluye un prólogo en forma de diálogo entre un juez con Caín, Adán y Abel. El diálogo-prólogo facilita la comprensión de los mensajes contenidos en esta obra. Asimismo, se vislumbran las referencias a la cultura clásica: la analogía con *Antígona* de Sófocles (cuando el juez interroga a Caín y le pregunta si para él su ley es superior a la de su Creador). El diálogo también es una forma presente y acompaña especialmente los ciclos gráfico-plásticos durante toda la etapa de su figurativo sacro. En este caso es evidente el paralelismo con el texto sobre Caín de George Gordon Byron. La comunicación escrita siempre ha sido fundamental y estructural para Demetrescu —se licencia en Bellas Artes en 1949 y estudia Filosofía en la Facultad de Letras (1944-1948)—. Su formación universitaria está reflejada en el documento Hoja de Servicio de la Uniunea Artiştilor Plastici din R. P. R., documento que es propiedad de la ACSCD.

19 Las páginas 5-11 del cuaderno exponen un breve resumen del capítulo 21 titulado "Caín y Abel" del libro de GUÉNON, René, *El Reino de la cantidad y los signos de los tiempos,* Barcelona, Paidos, 1997, pp. 131-137. Referencias y citas adicionales se encuentran en la penúltima página del cuaderno.

20 En el texto de Camilian se añaden otros elementos que completan la construcción y el perfil de los personajes de Caín y Abel presentes en el libro de GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, *I miti ebraici,* Milano, Longanesi, 1980, véanse capítulos 14, 15 y 16; pp. 66-74. El libro de Graves aporta paralelismos con la figura mitológica de Prometeo, que Camilian asocia a Caín.

21 El drama de Luc Estang también ha influido en la estructura en forma de diálogo teatral de las representaciones gráfico-plásticas de la obra. De la observación de la obra *Via Crucis Atomicæ* se deduce que Camilian organiza las representaciones gráfico-plásticas al estilo de un guion teatral. En la carpeta de las 58 litografías, en el fascículo de la introducción, se presenta el diálogo teatral explicativo. Es decir, las imágenes pueden entenderse como actores que en cada estación/acto comunican e invitan al observador a tomar una posición y reconocerse en algunos de los protagonistas. Hay un ulterior texto en el cual Camilian ofrece sus claves

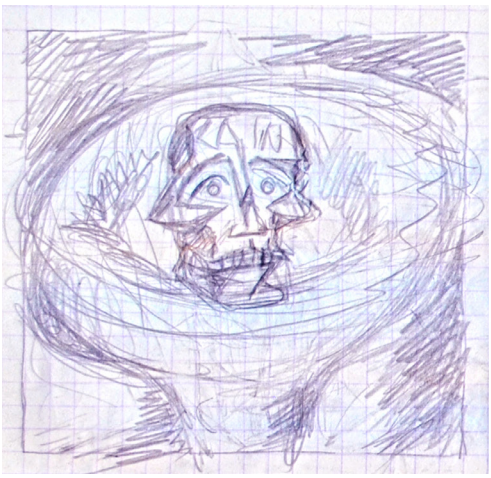




Fig. 8, izq. *Caín atomizado, fin del sueño de Caín.* Boceto en el cuaderno Vía Crucis. Camilian Demetrescu. 1983.
Fig. 9, dcha. *I estación: La condena de Caín*. Camilian Demetrescu. 1984. Litografía (solución final del boceto anterior). Fotos del autor

cuya obra *Caín: un misterio* es anotada para su bibliografía. Demetrescu toma de este drama numerosas referencias, especialmente el tema del signo o marca del fratricida.[22] (Figs. 8 y 9). Asimismo, se incluye una cita aislada de C. G. Jung que ocupa una página completa, lo que indica su relevancia en el contexto del estudio.

interpretativas. En este texto se atisba la estrecha conexión con el drama de L. Estang cuando, refiriéndose a Caín, indica la presencia de dos naturalezas en una misma persona: "Mon fils Caïn, lui, se mesure avec le sol maudit. On dirait que c'est un autre Caïn qu'il terrasse quand il abaisse son visage ruisselant de sueur et que ses doigts disputent le blé aux chardons et aux cailloux"; ESTANG, Luc, *Le jour de Caïn*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 14.

22 El texto que acompaña y comenta la representación de Caín en la onceava estación trata el tema del fin del signo de protección que Dios, en Génesis 4:15, impone al asesino de Abel. En el diálogo entre el ángel y Caín, Byron manifiesta que es el propio ángel quien, por una orden de Dios, ha de marcar un signo en la frente de Caín: "Dios me manda que imprima un sello sobre Caín, para que ninguno atente a sus días. Aquel que mate á [sic] Caín, llamará sobre su cabeza una venganza siete veces más terrible. Desde tu nacimiento fuiste duro y rebelde como el suelo que debes cultivar: aquel que has muerto era apacible y dulce como sus rebaños"; BYRON, Lord, *Caín. Misterios del antiguo testamento*, Madrid, Serafín Landaburu, 1873, p. 52.

Sobre este tema véase también los artículos de LEONE, Massimo, "Semiotiche del volo de Caino", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 33-48; VOLLI, Ugo, "Il corpo nella tradizione ebraica. Non ostacolo allo spirito, ma strumento semiótico", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 15-31.

> "La parola sia questo legno verticale, sul quale io sono crocifisso; e il suono è la sbarra trasversale (cioè la) natura umana; ma il chiodo che fissa la sbarra trasversale nel mezzo della verticale è la conversione e il cambiamento di opinione dell'uomo".[23]

La motivación que impulsa a Camilian a estudiar la presencia del mal en el mundo contemporáneo la expresa él mismo en su libro autobiográfico:

> "Al Meeting di Rimini i giovani non si accontentarono della critica alle utopie. Volevano guardare aldilà del palcoscenico delle grandi idee, per capire che cosa era accaduto nell'intimo della coscienza dell'uomo per arrivare al degrado morale di oggi. Ho affrontato questo tema in una mostra audiovisiva presentata al Meeting dell'85, intitolata *Via crucis atomicae*. L'imminenza del pericolo nucleare […] aveva influenzato la scelta del titolo, ma il tema andava ben oltre l'ossessione politica della tragica minaccia. Il dramma dell'uomo, iniziato *in illo tempore* con la caduta biblica, è arrivato nel nostro tempo alle estreme conseguenze di un possibile olocausto"[24].

Además de los textos mencionados, analiza contenidos bíblicos vinculados al tema, presentes en representaciones pictóricas. Realiza apuntes a lápiz de fragmentos de frescos del siglo XII situados en San Pedro in Valle (abadía del siglo VIII), en Ferentillo (Umbría), donde se representan episodios de la creación de Adán y Eva.

Con la información recopilada, crea lo que él denomina una parábola bíblica audiovisual. La elección de esta forma de expresión responde a su necesidad de lograr una comunicación fluida que no quede restringida al sentido de la vista:

> "Avevo scelto per questa mostra il procedimento audiovisivo per arricchire la forza emotiva del messaggio, usando tutte le possibilità espressive di cui dispone un artista figurativo oggi: immagine, parola, suono. Un ritorno quasi all'unità corale delle arti, come nei misteri medievali per raccontare le idee, i sogni e le sciagure del nostro tempo".[25]

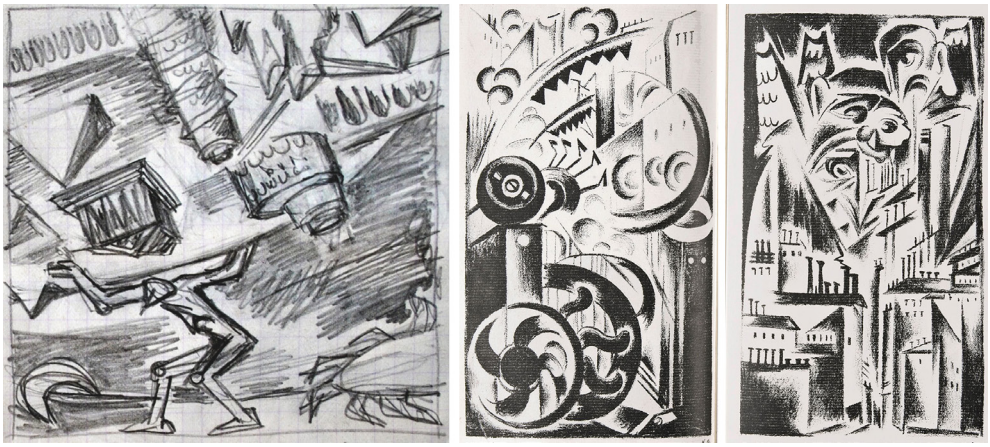
La transformación de la información obtenida en imágenes que configuran el ciclo *Via Crucis Atomicæ* se realiza a través de pequeños bocetos, aparentemente simples y concisos, aunque numerosos. Los dibujos están realizados a lápiz, salvo uno a bolígrafo negro. Todos los formatos son cuadrados, pues Camilian necesita un espacio central que le permita organizar las estructuras y líneas de fuerza para situar los significantes simbólicos que articulan el mensaje. El análisis técnico-gráfico e iconográfico ha revelado analogías con obras de distintos artistas. Desde el punto de vista estructural

---

23 JUNG, Carl Gustav, *Il simbolismo della messa,* Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 96.

24 DEMETRESCU, Camilian, *Exil*…, p. 146.

25 DEMETRESCU, Camilian, Exil…, p. 148.



Figs. 10, izq. *Caín cae bajo el peso del hierro (se hace un corazón de hierro)*. Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu. 1983. Foto del autor.
Fig. 11, cent. y 12, dcha. *Gorod [La ciudad]*. Natalia Goncharova. 1920.
Foto: https://n9.cl/7tvu9

y compositivo, se observan conexiones con imágenes de propaganda del realismo socialista[26]. (Figs. 10-12).

Natalia Goncharova (1881-1962),[27] artista que aborda temáticas religiosas y místicas hebraicas, presenta paralelismos con Demetrescu en sus catorce litografías realizadas en Moscú en 1914, donde se ilustran imágenes místicas de la guerra.[28] (Figs. 13 y 14).

---

26 Es relevante el hecho de que Camilian haya trabajado como pintor al servicio de la propaganda comunista. En su hoja de servicio como secretario de la UAPR (Uniunea Artiștilor Plastici Din România), están anotados los viajes a Rusia para su formación y adoctrinamiento artístico.

27 Sobre esta artista, GALE, Matthew y SIDLINA, Natalia (eds.), *Natalia Goncharova*, Venezia, Marsilio, 2019, (exposición a cargo de Ludovica Sebregondi).

28 La imagen elegida como ejemplo de representación de temas religiosos realizada por Natalia Goncharova se encuentra en el porfolio con las 14 litografías: GONCHAROVA, Natalia, *Misticheskīe obrazy voĭny: 14 litografiĭ* [Imágenes místicas de guerra. 14 litografías], Moskva [Moscú], Izd. V. N. Kashina, 1914, p. 15. "Uno de los ejemplos más singulares de esa corriente neoprimitivista lo constituye *Imágenes místicas de la guerra*, una carpeta de catorce litografías de Goncharova, publicada en Moscú en 1914, a raíz de la intervención del ejército ruso en la Primera Guerra Mundial. Su cubierta lleva impreso un ángel justiciero, con una espada en la mano, de caracterizada tradición bizantina, mientras que en los restantes grabados se entremezclan motivos iconográficos de procedencia muy diversa. […] los seres angélicos, encargados de ejecutar el castigo, sobrevuelan la ciudad entre aviones, emblemas de una modernidad futurista que en Rusia se había encargado de divulgar el mismo F. T. Marinetti"; GARCÍA DE CARPI, Lucía, "Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 269-285.

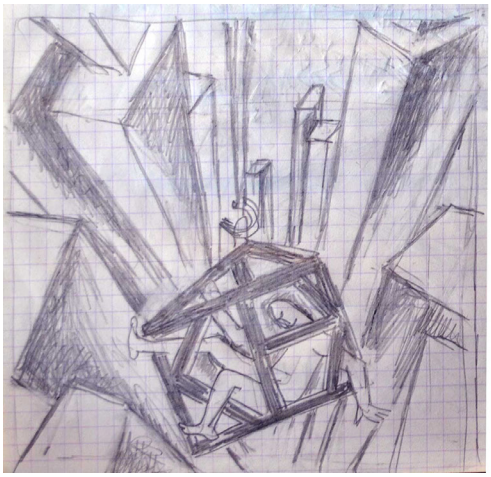
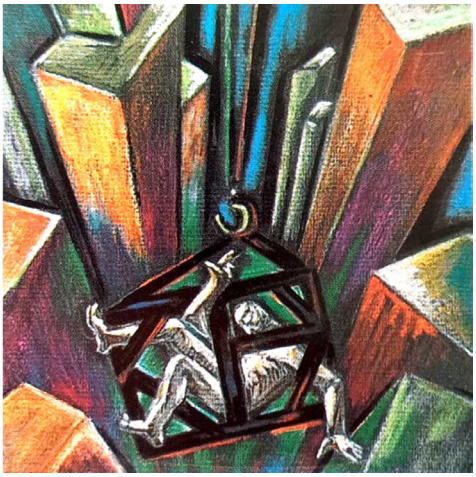



Fig. 13, izq. *La megalópolis, el gueto de Dios. Descenso a los infiernos (megalópolis)*. Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu. 1983.
Fig. 14, dcha. *II estación: Babel, la cruz de Caín*. Camilian Demetrescu. 1983. Litografía (solución final del boceto anterior). Fotos del autor

En los grabados de Goncharova que representan la ciudad y la tecnología[29] aparece el detalle de ruedas dentadas en forma de hoz, símbolo de la tecnología, elemento que también se observa en el boceto de Camilian *Caín cae bajo el peso del mundo al revés*. Asimismo, la imagen sombría de la ciudad en Goncharova se relaciona con los dibujos de Demetrescu, donde la ciudad aparece como una enorme garganta que engulle una iglesia y a Caín.[30] (Figs. 15-17).

Otro artista con analogías compositivas y temáticas es Serguéi Mijáilovich Romanóvich (1894–1968). Su boceto sobre el mito de Prometeo[31] pre-

29 Imagen en, https://www.mutualart.com/Artwork/La-Cite/C4BCCEBB09383C36

30 La idea y el convencimiento de Camilian de que la ciudad, creación cainita, es un símbolo negativo, siempre asociado a la tiranía de la invasión tecnológica, se funda en el estudio de los Padres de la Iglesia. San Cesáreo de Arles delinea la relación entre la apocalíptica ciudad de la perdición y el primer fratricida: "¿Es que es Babilonia la única ciudad en todo el mundo que persigue o ha perseguido a los santos de Dios para que todos sean vengados por su destrucción? […] ¿No es, pues, la misma ciudad que mata a los apóstoles, a los profetas y al resto de los mártires? Pero ésta es la ciudad de todos los soberbios que Caín ha fundado con la sangre de su hermano […] Es, pues, en la ciudad de Caín donde se derrama 'toda la sangre de los justos, desde la sangre del justo Abel hasta la sangre de Zacarías'"; CESAREO DE ARLÉS, *Comentario al Apocalipsis*, Madrid, Ciudad Nueva, 1994, pp. 136-137.

31 Serguéi Mijáilovich Romanóvich (Moscú 1894 -1968). Artista y docente. En 1918 es licenciado en Bellas Artes en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. Colabora con importantes artistas, entre estos resalta la figura de Mikhail Larionov: "pittore di teatro. Studia al Collegio di Mosca con Arkhipov e Korovin dal 1910 al 1913. Partecipa all'Esposizio-



Fig. 15, izq. *Ángeles y aeroplanos*. Natalia Goncharova. 1914. Foto: *Misticheskīe obrazy voĭny: 14 litografiĭ*, Moskva, Izd. V. N. Kashina, 1914, p. 15, https://archive.org/details/gri_000r33125010901011/page/n13/mode/2up
Fig. 16, cent. *Prometeo*. Serguéi Mijáilovich Romanóvich. 1917. Foto: Museo di Stato Colección Tsárskoye Seló (Pushkin), San Petersburgo (Rusia).
Fot. 17, dcha. *Prisoner*. Christian Rohlfs. 1918. Foto: https://www.moma.org/collection/works/59831

senta un trazo, un dinamismo y un formato que evocan los estudios de Demetrescu. También se perciben vínculos con obras de temática religiosa de artistas expresionistas alemanes, como Christian Rohlfs (1849–1938),[32] quien también aborda el mito prometeico. Camilian utiliza esencialmente dos estructuras compositivas (Figs. 18-21). La primera consiste en líneas de fuerza quebradas y multidireccionales que evocan las estéticas del cubofuturismo,[33] mediante la fractura de masas que dinamizan la composición. Este criterio se aplica en las estaciones donde Caín y el hombre contemporáneo son los protagonistas. La segunda estructura se basa en líneas de fuerza curvilíneas,

ne 'No. 4' a Mosca nel 1914 e si avvicina alla esperienza sul Raggismo di Larionov. Dopo la Rivoluzione fa parte degli studi del Proletkult dal 1918 al 1920 e del VKJIIJTEMAS dal 1922 al '23. A Berlino nel 1922 è presente nella 'Prima Mostra di Arte Russa'. È stato membro del Gruppo Makovets dal 1922 al 1925". Información recabada de: SCHWARZ Arturo; MARGONARI Renzo y FERLISI Gianfranco, *Avanguardie Russe, dal cubofuturismo al suprematismo,* Mantova, Provincia di Mantova / Casa del Mantegna, 2013, p. 50; KISELEV, Mikhail F., "Segei Romanovich. Arte y vida", *Academia*, 4 (2023), DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-568-576; https://academia.rah.ru/storage/photos/1/4-2023/KiselevMF/11_.jpg

32 Véase BLÁZQUEZ, José María, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno,* Madrid, Ediciones Anaya S. A., 2009, pp. 124-125.

33 "L'influenza del *cubismo* e del *futurismo* creò il filone designato come *cubofuturismo*, una pittura astratta che associava la scomposizione cubista dell'oggetto allá dinamicità ed al vigore coloristico del *futurismo*, dai movimenti cubista e futurista derivò l'uso di inserire giochi verbali e neologismi nelle opere"; SCHWARZ, Arturo; MARGONARI, Renzo y FERLISI, Gianfranco, *Avanguardie Russe...*, p. 66.





Fig. 18, izq. *Caín se hace un corazón de hierro*. Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu 1983.
Fig. 19, dcha. *IX estación: Caín se hace un corazón de hierro y cae bajo el peso de su propio corazón.* Camilian Demetrescu. 1984. Litografía (solución final del boceto anterior). Fotos del autor

donde los espacios que contienen los significantes se convierten en enlaces armónicos cuyas formas libres recuerdan elementos de su producción abstracta y de las primeras fases de su etapa figurativa religiosa. Esta estructura rige las representaciones en las que aparecen Cristo y Abel. Para comprender plenamente el ciclo *Via Crucis Atomicæ* es necesario también considerar su cercanía religioso-estética con Georges Rouault (1871–1958),[34] artista de las vanguardias del siglo XX. Está ampliamente documentado el interés de Camilian por Rouault, tanto por su trayectoria personal de conversión al catolicismo como por sus obras dedicadas a la Pasión de Cristo. Para su propio ciclo, Camilian adopta un estilo pictórico cercano al expresionismo del artista francés (Figs. 22 y 23).

Otro aspecto que aproxima ambas obras es la elección de técnicas mixtas: la combinación de óleo, témperas al agua, temple al huevo y retoques a pastel permite obtener texturas que sugieren volúmenes y rugosidades visuales. Los elementos gráfico plásticos que vinculan la obra de Camilian con la de Rouault incluyen el uso de un peculiar tono azul y trazos gruesos

34 La cercanía de Camilian con Georges Rouault está ampliamente documentada en su libro sobre la teoría del color *Culoarea suflet si retina.* En la entrevista realizada por Silvia Guidi para el diario *L'Osservatore romano*, citada anteriormente, Camilian menciona al artista francés: "Amo l'arte contemporanea che non ha voltato le spalle alla grande tradizione, da Rousseau a Van Gogh e Rouault, fino agli artisti di oggi che in silenzio lavorano per il rinnovamento nella continuità di un'arte dedicata al sacro"; GUIDI, Silvia, *L'Osservatore Romano,* (29 aprile 2011), https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2011/098q08a1.html

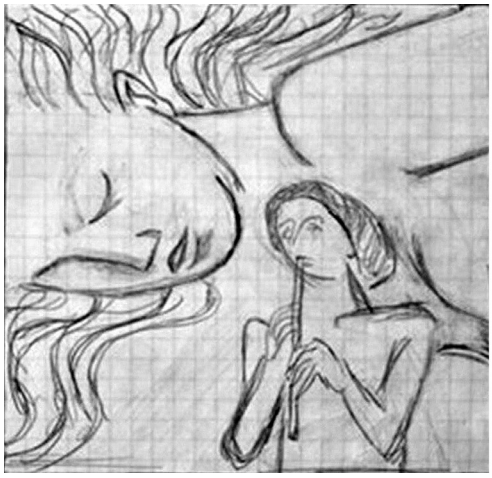




Fig. 20, izq. *Abel encuentra la Naturaleza.* Boceto en el cuaderno Via Crucis. Camilian Demetrescu. 1983.
Fig. 21, dcha. *IV estación: Abel encuentra la Naturaleza.* Camilian Demetrescu. 1984. Litografía (solución final del boceto anterior).
Fotos del autor

en tinta negra para perfilar figuras y elementos compositivos. El grosor del trazo negro recuerda, por un lado, el espacio que contiene la imagen en los iconos bizantinos; por otro, evoca el efecto visual de las cañuelas de plomo que enmarcan las piezas de las vidrieras románicas. Todas las imágenes del *Via Crucis Atomicæ* están acompañadas de textos que comentan, explican y ofrecen pautas para la reflexión personal. Se trata de breves poemas en prosa que delimitan los márgenes interpretativos. A través de este sencillo cuaderno escolar se revela el esfuerzo, la dedicación y la profundidad presentes en los procesos que determinan los prolegómenos de la creación artística. El objetivo de Camilian con su *Via Crucis Atomicæ* es ofrecer respuestas a las preguntas de algunos jóvenes[35] sobre el origen, el sentido, la presencia y la acción del mal en la sociedad del siglo XX. Estas respuestas se materializan en la creación gráfico plástica de 57 obras realizadas en témpera y técnicas mixtas sobre papel.

35 Las inquietudes y preguntas de los jóvenes dirigidas a Camilian durante el Meeting de Rimini de 1983, tendrán las respuestas en la exposición del *Via Crucis Atomicæ* presentada al Meeting el lunes 26 de agosto de 1985. Camilian escribe en su autobiografía: "Al Meeting di Rimini i giovani non si accontentarono della critica alle utopie. Volevano guardare aldilà del placoscenico delle grandi idee per capire che cosa era accaduto nell'intimo della coscienza dell'uomo per arrivare al degrado morale di oggi. Ho affrontato questo tema in una mostra […] intitolata *Via Crucis Atomicæ*"; DEMETRESCU, Camilian, *Exil…* p. 146.



Fig. 22, izq. *Rostro de Cristo*. Georges Rouault. 1937. The Cleveland Museum of Art, https://www.clevelandart.org/art/1950.399#additional-views/0
Fig. 23, dcha. *I estación: Jesús es condenado a muerte*. Camilian Demetrescu. 1985. Litografía. Foto del autor

Al igual que en el cuaderno anterior, también en este se observan las dinámicas de investigación, estudio, análisis y síntesis que preceden, preparan y definen la praxis creativa del artista rumano.

5. Consideraciones finales

La información contenida en la documentación manuscrita de Camilian Demetrescu resulta esencial para comprender al artista en su totalidad: su figura, su obra, su mensaje y legado, así como el contexto histórico y sociopolítico en el que desarrolló su actividad. Su labor como investigador y estudioso de la historia del arte medieval y del lenguaje simbólico del arte románico contribuye a la divulgación y puesta en valor del patrimonio cultural. Asimismo, los conocimientos adquiridos a lo largo de sus estudios se integran como elementos estructurales en su práctica artística.

La acción poliédrica del artista rumano se manifiesta en todas sus producciones. Actualiza y reutiliza símbolos medievales y mitos antiguos para configurar un léxico visual capaz de comunicar su mensaje al hombre con-

temporáneo mediante imágenes, esculturas, ciclos y parábolas multimediales.

Los apuntes y aclaraciones, corroborados por los dibujos correspondientes, ofrecen al investigador los elementos necesarios para comprender el camino recorrido por Camilian en la consecución de sus objetivos. De este análisis se desprenden dos aspectos fundamentales: en primer lugar, la profundización en el conocimiento de los mensajes simbólicos legados por los maestros del arte románico; en segundo lugar —por cronología, no por importancia—, la actualización del código románico para el siglo XXI mediante una estética renovada, fruto de años de investigación en distintos ámbitos de la creación artística.

Desde su abandono del arte abstracto a finales de los años setenta, Camilian se dedicó al estudio y aplicación de nuevas formas de creación con un objetivo único: hablar al hombre contemporáneo con la misma profundidad y vehemencia que los maestros de los Pórticos de la Gloria y del Juicio Final, transmitiendo un mensaje destinado al hombre del siglo XXI.

Bibliografía

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006.

BLÁZQUEZ, José María, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Madrid, Ediciones Anaya S. A., 2009.

BRUSCHI, Arnaldo, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di Maurizio Ricci e Paola Zampa, Milano, Electa, 2004.

BYRON, Lord, *Caín. Misterios del antiguo testamento*, Madrid, Serafín Landaburu, 1873, https://ia902803.us.archive.org/33/items/cainmisteriosdel00byro/cainmisteriosdel00byro.pdf

CESAREO DE ARLÉS, *Comentario al Apocalipsis*, Madrid, Ciudad Nueva, 1994.

CONTI ANGELI, Tonino, "Camilian Demetrescu. Cuadernos. Viaje a España y metánoia (1979)", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 241–266, https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.10

CHAMPEAUX, Gérard de y STERCKS, Sébastien, *Introduction au monde des symboles*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1980.

CHARBONNEAU LASSAY, Louis, *Le Bestiaire de Christ I y II*, Bruges, Desclée / de Brouwer, 1940.

CRETI, Luca, *In marmoris arte periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, Quasar, 2009, https://archive.org/details/in-marmoris-arte-periti-la-bottega-cosm/page/n3/mode/2up

DAVY, Marie-Madeleine, *Initiation a la symbolique romane (XII^e siècle), Nouvelle édition de l' 'Essai sur la symbolique romane'*, Paris, Flammarion, 1977.

DEMETRESCU, Camilian, *Il simbolo nell'arte romanica: Solstizio eterno*, Rimini, Il Cerchio, 1997, 2 vols.

DEMETRESCU, Camilian, *Exil. Le prove del labirinto*, Rimini, Il Cerchio, 1995.
ESTANG, Luc, *Le jour de Caïn*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
GALE, Matthew y SIDLINA, Natalia (eds.), *Natalia Goncharova*, Venezia, Marsilio, 2019, (exposición a cargo de Ludovica Sebregondi).
GARCÍA DE CARPI, Lucía, "Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 269-285, https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110257A
GONCHAROVA, Natalia, *Misticheskīe obrazy voĭny: 14 litografiĭ* [Imágenes místicas de guerra. 14 litografías], Moskva [Moscú], Izd. V. N. Kashina, 1914, https://archive.org/details/gri_000r33125010901011/page/n3/mode/2up
GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, *I miti ebraici,* Milano, Longanesi, 1980.
GUÉNON, René, *El Reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Barcelona, Paidos, 1997.
KISELEV, Mikhail F., "Segei Romanovich. Arte y vida", *Academia*, 4 (2023), DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-568-576
LEONE, Massimo, "Semiotiche del volo de Caino", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 33-48, https://www.mimesisedizioni.it/download/15408/af3305f9e926/ponzo-il-sacro-e-il-corpo_oa.pdf
RASPI SERRA, Joselita, *La Tuscia romana, un territorio come esperienza d'arte: evoluzione urbanistico-architettonica*, Roma, Banco di Santo Spirito, 1972.
SCHWARZ, Arturo; MARAGONARI, Renzo y FERLISI, Gianfranco, *Avanguardie russe dal cubofuturismo al suprematismo*, Mantova, Provincia di Mantova / Casa del Mantegna, 2013, https://archive.org/details/aa.-vv.-avanguardie-russe.-dal-cubofuturismo-al-suprematismo.-catalogo-2013/page/n2/mode/1up
VOLLI, Ugo, "Il corpo nella tradizione ebraica. Non ostacolo allo spirito, ma strumento semiótico", en PONZO, Jenny y CHIAIS, Eleonora (eds.), *Il sacro e il corpo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 15-31, https://www.mimesisedizioni.it/download/15408/af3305f9e926/ponzo-il-sacro-e-il-corpo_oa.pdf