

AC 20 121

Esta noche, en Historia del Arte, el arte del renacimiento, con las profesoras Sagrario Aznar y Consuelo Gómez. Muy buenas noches. Hola, buenas noches.

¿Qué es el renacimiento? ¿Cómo podríamos definirlo, Sagrario? Bueno, el renacimiento en general fue una renovación de las artes que se produce en Florencia a principios del siglo XV. Se trataba, o bueno, al menos eso pensaron las personas que lo llevaron a cabo, se trataba de cerrar todo el ciclo artístico de la Edad Media, considerada como años oscuros, e intentar enlazar de nuevo con todas las tradiciones de la antigüedad, ¿no? Entendiendo por antigüedad Grecia y Roma, las dos. ¿Entonces el renacimiento fue una imitación de los modelos antiguos? No exactamente.

El renacimiento llegó a crear bastante pronto, además, un nuevo lenguaje absolutamente propio. Desde luego recuperaron los modelos antiguos, porque en gran parte se trataba de eso, pero no tanto para realizar una imitación literal, como has dicho tú, sino más bien para superarlos y para conseguir formular un nuevo lenguaje que se ve muy claro en todas las artes, ¿no? En arquitectura o en pintura, por ejemplo. De todos modos, más que nada lo que se llegó a producir fue un cambio radical en la forma de entender la práctica artística y las funciones propias de la obra de arte, el papel del mecenazgo, el papel del coleccionismo, y se infunde al arte un nuevo sentido laico que hasta ahora, desde luego, resultaba inédito.

¿Y en consecuencia, quizás, de la propia estimación social del arte y del artista? Efectivamente. Hay una nueva valoración de los artistas, en parte como consecuencia de la nueva valoración cultural del arte, que a partir del Renacimiento deja de entenderse como una actividad mecánica, que era más o menos como se entendía en la Edad Media. Las artes ahora van a adquirir un protagonismo completamente nuevo, entre otras razones porque sus principales testimonios sean las ruinas, los monumentos o las esculturas de las civilizaciones que ahora se van a intentar recuperar.

Y gracias a ello, los artistas van a ser objeto de una nueva consideración como exponentes de las artes liberales, aunque eso sí, no sin que hubiera una polémica, una larga polémica en lo que se refiere a la imagen o al papel del artista que va a llegar incluso hasta los siglos XIX y XX. Pero volvamos al terreno de las artes plásticas. ¿Dónde aparecieron por primera vez las formas renacentistas, Consuelo? Pues de un modo claro aparecieron en la escultura.

En 1401 se convocó en Florencia un concurso para realizar las Segundas Puertas del Baptisterio, tenemos que tener en cuenta que ya se había realizado Andrea Pisano en la primera mitad del siglo XIV y en este concurso participaron los más importantes artistas florentinos, quedando como ganador Giverti. El tema de este concurso era el sacrificio de Isaac y en los relieves que presentaron tanto Brunelleschi como Giverti ya se hace evidente un estilo que es evidentemente distinto, aunque en algunos detalles como en los paisajes, por ejemplo, todavía quedan algunos resabios góticos, algunos elementos que podemos relacionar con el

gótico internacional todavía. Estamos hablando de un estilo distinto, pero ¿en qué consistía exactamente este estilo? Pues en que básicamente era un nuevo sistema de representación.

No fue desde luego una recuperación e imitación del sistema de representación de la antigüedad, sino, como ya hemos dicho, una asimilación de determinados modelos que permitía formar un nuevo lenguaje plástico. Esto lo vamos a ver muy claro, por ejemplo, en los relieves de las Terceras Puertas del Baptisterio encargados ya directamente a Giverti en las que el escultor opta directamente por el formato rectangular y por las figuras que se proyectan de acuerdo con un nuevo sistema de proporciones, mientras que las arquitecturas están representando ya claramente estructuras clásicas. Además, y esto creo que es muy importante, que debemos tenerlo en cuenta para considerar este tema, en estos relieves Giverti va a desarrollar ya un nuevo sistema de representación perspectiva sirviéndose de la escala decreciente de las figuras, del mayor relieve conferido a las que están situadas en el primer término y de una difuminación gradual de los contornos de las figuras, de los objetos y de los elementos del paisaje.

Una difuminación que se produce a medida que se alejan del espectador. Esto lo puede ver el alumno perfectamente en la ilustración de la página 105. ¿Y en pintura? ¿Pasó lo mismo en pintura? Sí, efectivamente.

Por los años en que Giverti realiza esta obra, otro artista, Massaccio, estaba aplicando a la pintura el nuevo sistema de representación. En su obra El Tributo, por ejemplo, que el alumno puede contemplar en la página 227 y que está hecho para la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine en Florencia, Massaccio hizo una de las primeras composiciones realizadas de acuerdo con el nuevo sistema de representación perspectiva. También se ve muy claramente en el cuadro de la Trinidad que el alumno puede ver en la página 105, sobre todo en la bóveda de la parte superior, ya con todos esos componentes del moderno sistema de perspectiva que se difundirá y que se codificará a través de la teoría y de la práctica en años posteriores.

Con todos estos adelantos en el lenguaje de las artes, ¿es de suponer que el viejo sistema de representación gótico queda ya absolutamente desfasado? No, no, que va. Todos estos intentos por crear un nuevo lenguaje no van a desplazar completamente el valor de la tradición gótica. De hecho, algunos artistas van a continuar desarrollando obras en las que se aprecia una clara continuidad de las formas del gótico internacional.

¿Sería el caso de Fra Angelico, por ejemplo? Claro, Fra Angelico prolonga las tradiciones góticas, pero impregnándolas de una cierta sensibilidad hacia el nuevo lenguaje, como se ve muy claramente, por ejemplo, en la Anunciación, en su cuadro de la Anunciación, que, como todos sabéis, se conserva en el Museo del Prado y que el alumno puede ver en la página 107. En ese cuadro, Fra Angelico todavía usa panes dorados, que es una característica muy gótica, pero también tiene ya un cierto intento de perspectiva en la arquitectura del pórtico, por ejemplo, del pórtico en el que está la Virgen. De hecho, en obras posteriores, Fra Angelico va a mostrar una mayor asimilación de los elementos del nuevo lenguaje, sobre todo, claro, de la

perspectiva, que es, por decirlo de alguna manera, el elemento fundamental.

Entonces, ¿no hubo un desplazamiento absoluto del gótico? No. Lo cierto es que el nuevo lenguaje renacentista no desplazó hasta muy avanzado el siglo XV la vigencia de todas las tradiciones góticas, por diferentes razones. Bien porque la identificación de los valores del renacimiento con el desarrollo de la imagen religiosa, como puede ser el caso de Fra Angelico, por ejemplo, bien porque la renovación se plantease simplemente como una transformación del gótico internacional y no como un cambio completo, o bien también, como es el caso de Beroso Gossoli en los frescos del Palacio de Médici-Ricard y de Florencia, porque muchas veces un pintor renacentista quería ambientar un acontecimiento histórico que había ocurrido años antes y simplemente acudía a las formas góticas como un elemento de contextualización histórica, entonces volvía a utilizarlas, ¿no? Como veis, había muchísimos factores que contribuían a la prolongación del gótico internacional.

Y pasó lo mismo con la arquitectura, ¿qué ocurrió en este terreno? La aparición de la nueva arquitectura se produjo algunos años después de que las nuevas formas renacentistas hubiesen hecho ya su aparición en la escultura o en la pintura. Los modelos de la antigüedad, que desde luego habían actuado de una forma decisiva, eran conocidos, pero no sólo por la ruina romana, sino también por la teoría que estaba siendo transmitida especialmente a través del tratado de Vitruvio titulado Los diez libros de la arquitectura. Pero del mismo modo que las otras artes, también la arquitectura no podemos decir que fue una simple imitación de sus fuentes, sino una recreación, una superación de esas mismas fuentes.

A este respecto creo que es muy significativa la afirmación de Alberti de que nuestro nombre debe ser más grande que el de los antiguos. Los modelos de la antigüedad, para Alberti y para otros arquitectos, eran sólo una especie de apoyo que el propio desarrollo de la arquitectura debía superar. Entonces fue Alberti el artista que planteó la arquitectura desde unos presupuestos que rompían radicalmente con el gótico.

No, no, realmente fue con Brunelleschi con quien comienza eso que podemos llamar entre comillas nueva arquitectura. Brunelleschi fue un artista florentino que vivió entre 1377 y 1446 y en sus obras podemos apreciar el gran interés que mostró este artista a lo largo de toda su vida profesional por dos temas fundamentales en relación a una nueva forma de concebir las formas y los espacios arquitectónicos. Me estoy refiriendo a la perspectiva y a la proporción.

Además, en Brunelleschi podemos apreciar muy bien ese concepto del que hablábamos en principio por el que el renacimiento parte de una recuperación, no de una imitación, de los modelos de la antigüedad como base para la creación de un nuevo lenguaje. Digo esto porque Brunelleschi se preocupó de estudiar las ruinas antiguas y esto influyó desde luego mucho en sus obras, pero no se quedó solo en este punto sino que además mezcló estos conocimientos con toda una serie de elementos derivados de la tradición arquitectónica toscana como, por ejemplo, el bicromatismo de los edificios. ¿Podemos hablar de algunas de sus obras? Bueno, siempre que hablamos de Brunelleschi viene a nuestra mente una de las obras decisivas de la

nueva arquitectura renacentista, la Cúpula de Santa María de las Flores de Florencia.

Esta obra, que fue adjudicada a Brunelleschi a principios del siglo XV en 1418, tiene una significación tremenda porque con ella Florencia vio de alguna forma realizado ese ideal de convertirse en una nueva Roma y además porque la obra se convirtió en una especie de manifiesto de la nueva arquitectura, quedando reflejados en ella los conocimientos de perspectiva de su autor. En esta obra Brunelleschi trabajó sobre un edificio que estaba ya iniciado y además compartió con Giverti el proyecto, aunque todos sabemos que fue él verdaderamente el responsable del mismo. Sin embargo, ya en las iglesias posteriores de San Lorenzo y del Santo Espíritu, este arquitecto se enfrentó ya en solitario a unos proyectos que eran absolutamente nuevos.

En estos dos edificios Brunelleschi empleó el lenguaje clásico renacentista pero aplicado a la construcción de dos templos en los que él aplicó la tipología de planta basilical de tres naves con la central más ancha y más alta que las laterales. Tal y como es característico de sus obras, el interior tanto de San Lorenzo como del Santo Espíritu muestran una gran preocupación por la proporción y por la armonía y además vemos también ese rasgo común de su manera de hacer, que es el empleo del bicromatismo, como un medio de definir la composición arquitectónica. Un buen exponente de los logros que obtuvo este arquitecto en la construcción tanto de Santa María de las Flores como de San Lorenzo y del Santo Espíritu lo podemos apreciar en una de sus obras, la Capilla Pazzi, en que quedaron fundidas la estructura con cúpula que se había aplicado en Santa María de las Flores con la planta basilical que había proyectado para la construcción de los otros dos templos a los que me he referido.

Bien, nos estás hablando de Brunelleschi, pero ¿y Alberti? Bueno, la verdad es que se puede decir que Alberti fue quien realmente definió de una forma bastante precisa ese nuevo clasicismo del que hemos hablado al referirnos a Brunelleschi, a la arquitectura de Brunelleschi y lo importante es que lo desarrolló tanto en el campo de la teoría como en el campo de la práctica porque al margen de su labor como arquitecto, una labor fundamental, la formación de humanista del propio Alberti y todo su conocimiento de los textos antiguos le va a permitir asesorar algunos de los más importantes proyectos urbanísticos de su época y además trabajar como tratadista de unos textos que funcionaron como codificadores de los nuevos principios artísticos del momento y me estoy refiriendo a textos como de pintura, de reedificatoria o de estatua, textos fundamentales para el renacimiento. En lo que respecta a su papel de arquitecto, Alberti comenzó por asimilar de una forma prácticamente literal todos los elementos constructivos y los modelos tipológicos de la arquitectura romana como se puede ver muy bien, por ejemplo, en el templo que hizo para Sigismondo Malatesta en Rimini en el que crea una fachada que está directamente inspirada en los arcos de triunfo romanos pero sin embargo, su verdadera inspiración arquitectónica se va a basar, y ya lo hemos dicho varias veces en esta emisión, en tomar los modelos y los elementos arquitectónicos de la antigüedad como punto de partida únicamente como punto de partida para la creación de todo un nuevo lenguaje que él estaba empeñado en que superase al lenguaje de los antiguos. En parte lo consiguió, desde luego, definiendo nuevas tipologías como la del palacio, una tipología que es

albertiana casi de una forma pura, por lo menos en principio, pero sobre todo con la definición de un nuevo tipo de iglesia cuya construcción estaba basada con un sentido bastante riguroso en la proporción.

Lo más importante en las iglesias que Alberti propone proyectar es la proporción. Todos estos presupuestos los deja reflejados, por ejemplo, en la iglesia de San Andrés de Mantua, en cuya fachada, como el alumno puede ver en la ilustración de la página 108, Alberti vuelve a aplicar el modelo de arco de triunfo romano pero ya de un modo bastante más personal. Podemos continuar o volver mejor a la pintura.

¿Cuál es el mayor problema que se plantean los artistas del Renacimiento? Fundamentalmente va a ser el hecho de que se tienen que enfrentar a esa necesidad de crear un sistema de representación nuevo pero que a la vez estuviese basado en el valor de los modelos de la antigüedad, lo que implicaba el estudio, la investigación, la experimentación de los problemas que planteaba el nuevo lenguaje artístico. En el campo de las artes figurativas, por ejemplo, una de las mayores preocupaciones de los artistas italianos del 480 va a ser el de la experimentación en la representación de la perspectiva y en este sentido creo que se debe destacar la importante aportación que realizó el pintor Paolo Uccello, un pintor que a pesar de que partía de la tradición pictórica del gótico internacional va a desarrollar en todos sus cuadros una nueva valoración del volumen con el que se conseguía ya dotar a las obras de un nuevo valor en la representación de la perspectiva. Como podemos muy bien apreciar en el detalle que aparece representado en la página 109 de su obra La batalla de San Romano.

Otro pintor fundamental que ensayó también en sus obras la perspectiva fue Andrea del Castaño. En este pintor la representación del espacio en el cuadro se va a hacer ya utilizando la perspectiva lineal partiendo de la escenografía teatral. Pero además creo que es importante también destacar su preocupación por unir en sus obras la representación de la belleza con la representación de la realidad.

Va a ser un tema que va a ocupar posteriormente a otro pintor muy importante del Renacimiento italiano, Andrea Mantegna. ¿Y la luz? ¿Se preocuparon mucho por la luz? Bueno, claro, por supuesto, la luz fue otra de las preocupaciones principales para todos los pintores del Renacimiento. Sobre todo porque a partir de la luz es como ellos van a poder determinar los volúmenes.

Aunque el recurso del empleo de la luz para todos estos fines lo experimentan los pintores del Renacimiento muy desde los primeros momentos, con quien verdaderamente podemos apreciar su importancia va a ser con Piero della Francesca, un pintor del siglo XV, ya del primer siglo XV, que vivió exactamente entre 1415 y 1492 y que va a ser el pintor que va a emplear la luz, digamos, como recurso principal para definir los volúmenes y el espacio de la obra y para dotar a la representación de belleza, pero de una belleza especial, quiero decir. Estos logros se ven muy bien, por ejemplo, en los frescos de la Historia de la Invención de la Santa Cruz de la Iglesia de Arecho, que el alumno puede ver en la página 111. ¿Qué puntos podrían

considerarse como la culminación de todos estos primeros tanteos? Bueno, hemos estado viendo cómo en el 480 los pintores florentinos se van a preocupar sobre todo de representar la belleza, que es lo que más les va a importar, y cómo para ello van a experimentar la representación de la perspectiva empleando la luz como uno de los recursos principales.

Hasta aquí ha quedado claro. Sobre estos principios, y todavía en el 480, un pintor, Andrea Mantegna, del que ya ha hablado Consuelo, va a dar un nuevo paso y va a iniciar una renovación de todo el sistema de representación dando un sentido completamente nuevo al clasicismo. Mantegna va a partir del intento de unir en sus representaciones la belleza y la realidad, tal y como habíamos visto, por ejemplo, en la de Andrea del Castaño, y para ello va a utilizar los avances que se habían producido en el campo de la representación de la perspectiva.

Ya en su obra *El Cristo muerto*, en el 480, se pueden ver estos rasgos. Es un Cristo en absoluto escorzo, un verdadero alarde de perspectiva, pero donde se pueden apreciar con total claridad y, desde luego, con su absoluta belleza, porque son unos frescos preciosos, es en los frescos que hace para la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua, unos frescos muy famosos, en los que la pintura se utiliza como un recurso para modificar la arquitectura. Es decir, él va a utilizar elementos arquitectónicos vistos en perspectiva dentro de la pintura y, con ello, cambia la arquitectura de la propia Cámara de los Esposos.

Podemos decir que con Mantegna se va a cerrar un ciclo inicial de toda la pintura renacentista y que, a partir de Mantegna, se va a empezar a perder ese interés que existía por la experimentación o por la representación de la monumentalidad, y van a empezar a aparecer pintores más importantes, por decirlo de alguna manera, o más seguros de su pintura, como, por ejemplo, Botticelli, que va a ser un pintor que va a definir absolutamente un nuevo modo de ver la pintura mitológica, o por lo menos la va a empezar a hacer. En este sentido, es interesante señalar que el siglo XV italiano no sólo va a estar caracterizado por la pintura florentina, sino que, además, van a aparecer tendencias diferentes. Así, mientras que en Florencia la pintura va a tener un carácter eminentemente ideal, en el que se va a buscar la belleza, una belleza ideal, va a empezar a florecer otro centro, Venecia, muy importante para la pintura posterior porque va a buscar una representación de lo real, con unos colores muy distintos, un arte mucho más sensual.

Mientras que, por ejemplo, otro centro, Ferrara, que también empieza a florecer en este momento, va a buscar un nuevo clasicismo con características muy cercanas a pintores flamencos, a pintores como Roger van der Weyden. Quizá uno de los elementos que deberíamos destacar por la repercusión que va a tener en el futuro es, en todo este sentido, el desarrollo del retrato, que empieza a florecer como tal, como género autónomo durante el Renacimiento, y, más en concreto, el retrato ecuestre, basado en una tipología de la antigüedad que todo el mundo conoce, la famosa estatua de Marco Aurelio y tal, pero utilizado ahora tanto en pintura como en escultura para destacar todo el valor de los príncipes renacentistas, personajes fundamentales. Quizá esta noche nos estamos centrando en el

Renacimiento en Italia, pero ¿cómo se difundió el Renacimiento en Europa? Bueno, el Renacimiento empezó a difundirse por Europa a partir de los años finales del siglo XV, y además esa difusión no se realizó de una manera homogénea por todos los países europeos.

Debemos tener en cuenta que en cada país existían unas tradiciones que pesaron mucho a la hora de la asimilación de las nuevas formas, y lo que me parece también muy interesante destacar es que cuando en los países europeos se adopta el Renacimiento, no va a pasar como en Italia, que se parte de una recuperación de los modelos de la antigüedad basados tanto en los textos como en los restos arqueológicos, sino que lo que se implante en el resto de los países va a ser el Renacimiento italiano, es decir, las formas que ya se habían creado en Italia. Las vías o los instrumentos a través de los cuales esas formas renacentistas llegan a los países europeos son diferentes. Por una parte tienen muchísima importancia en esa introducción los mecenas, esos nuevos patronos artísticos que cobran ahora una gran importancia, en parte por las nuevas circunstancias sociales en las que los príncipes de las ciudades cobran un importante valor y en la que utilizan el arte como una forma de promocionar o de hacer significar su propio poder.

La introducción de las obras de arte renacentistas o de los modelos se va a realizar a través de los intercambios que se producen entre los artistas, de los viajes que esos artistas italianos realizan a las diferentes cortes europeas implantando los nuevos gustos renacentistas. Pero sí debemos tener en cuenta que a lo largo del siglo XVI, que es cuando los diferentes países europeos van a asimilar estas formas, todavía, como he dicho al principio, existen unas tradiciones que se van a mezclar con los nuevos gustos y que van a crear unas variantes muy importantes en toda Europa. Bien, nos quedan ya muy pocos minutos, unos minutos finales.

¿Qué conclusiones podríamos sacar de este tema? ¿Qué es lo que el alumno debe tener más en cuenta del arte del renacimiento? Sagrario. Bueno, conclusiones. Una muy clara.

El renacimiento intenta, sobre todo, recuperar todo el legado de las civilizaciones de la Antigüedad, de Grecia y de Roma, y saltar un poco por encima de la Edad Media. De ahí su nombre de renacimiento. Y dentro de la recuperación de ese legado, que le permite crear un nuevo lenguaje, un lenguaje muy distinto al medieval, están las formas propias de ese lenguaje, que van a ser la búsqueda de una belleza ideal, de una belleza que ellos consideran perfecta, en la que tiene muchísima importancia la proporción, por ejemplo, y, desde luego, como forma básica para construir la perspectiva, el uso de la perspectiva.

Estamos hablando durante el programa, hemos hablado varias veces ya de perspectiva. ¿Qué es la perspectiva? Ya sé que es un tema un poco difícil, quizá, además, por la radio, pero ¿podríamos poner algún ejemplo para que el alumno se diera cuenta? Sí, es difícil definir en pocas palabras lo que es la perspectiva renacentista, porque es complicada, desde luego, y porque además supone un avance tan absoluto dentro de la pintura, del arte de la pintura, que ya va a marcar a toda la pintura posterior. Como ejemplo, en el manual, el único que he podido encontrar es la Escuela de Atenas de Rafael, pero el alumno debe tener en cuenta que estamos

hablando de una obra muy tardía del Renacimiento.

Estamos hablando ya del Renacimiento romano, muy de finales del Renacimiento, y de un pintor como Rafael, que, de hecho, cuando el alumno vea, estudie a Rafael en el manual, se dará cuenta de que es un pintor que abandona la tradición cuatrocientista, la tradición de los pintores de los que hemos venido hablando hasta ahora, para optar por otro tipo de pintura. Pero, bueno, en lo que se le refiere a la perspectiva, que es lo que aquí nos interesa, Rafael ya la domina completamente, y para que el alumno más o menos entienda en qué consiste, si se fija en el cuadro de la Escuela de Atenas, verá que Rafael lo compone primero con unos frisos de personajes paralelos, con todos los personajes, bueno, los filósofos y tal, de la Escuela de Atenas, y una enorme arquitectura, una arquitectura monumental, muy propia del periodo tardío del Renacimiento. De hecho, es una arquitectura en construcción, que es la propia Basílica de San Pedro, pero que Rafael trata como nunca en la Edad Media les hubiera ocurrido tratar una arquitectura.

Todo el cuadro se compone con un punto de fuga, que está al final del cuadro, en el que convergen todas las líneas de la arquitectura de ese cuadro. Si el alumno se fija, por ejemplo, en el arquitrave de la arquitectura, la parte alta de las columnas, el friso de arriba o la misma bóveda de cañón, se dará cuenta que todas esas líneas de arquitectura van a converger en un punto central que está al final del cuadro. Y luego, bueno, eso sería, por decirlo de alguna manera, la construcción básica de la perspectiva, el aparato de la perspectiva.

Luego, dentro de ella, ya moviéndose en ese espacio, pone a los personajes más pequeños los del fondo, más grandes los de primera línea, etc. Empieza a componer, difumina más los personajes lejanos, etc. Pero lo importante o lo básico para la perspectiva de los nacimientos es el modo de construirla ya no como una caja en la que se incluyen los personajes que saltan, que están colocados ahí como si estuvieran dentro de una caja de zapatos, sino con un punto de fuga al final, hacia el que los personajes y todas las líneas convergen.

Pues con esto acaba nuestro programa. Muchas gracias y muy buenas noches a las dos. Muy buenas noches.

Despedimos este primer día de programación especial del CAT en esta semana de exámenes. Mañana comenzaremos a nuestra hora habitual, diez y media de la noche, y acabaremos a las once. Sin embargo, el miércoles, nuestra duración será también de 60 minutos, al igual que el jueves y el viernes.

Les esperamos de nuevo mañana. Gracias por su compañía. Muy buenas noches.

La UNED les ha acompañado con dos horas y media de radio educativa y cultural. Mañana estaremos de nuevo con todos ustedes en esta misma emisora y a nuestra hora habitual, ocho y media de la tarde, siete y media en la Comunidad Canaria. Nuestro primer espacio será el programa de formación del profesorado.

Continuaremos con Ingeniería Técnica de Informática. Después, la Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Luego, Ingenieros Industriales.

Y por último, como es habitual, el curso de acceso. Gracias por acompañarnos. Que pasen una feliz noche.

[illegible]