

El teatre del cel

reproduint el cel a la terra





Figura 29.
Senmut
La tomba del faraó Sethi I
de la XIX dinastia
Detall del sostre

La segona etapa del viatge “El teatre del cel”, obrirà les portes a les representacions d’una altra manera d’aprehendre el celestial, que es presenten a través de la reducció al domèstic tridimensional. Aquesta etapa està presidida per la *Cambra sepulcral del faraó Seti I* (figura 29) que va morir l’any 1279 aC, una cambra que sota un cel astronòmic, orienta el viatge del faraó per les nits del més enllà. També hi veurem una representació paral·lela, la que l’arquitecte Senmut havia concebut per la seva pròpia tomba i que mai no va ser completada (figura 32). El relat transcorrerà després pel *Pantheon* d’Adrià, (figura 34) metàfora de l’univers dels romans i arribarà al *bel composto* de Bernini, amb la fantàstica representació del cel i de *L’èxtasi de santa Teresa de Jesús* (figura 39). A l’expressió del poder del cel terrenal, que es manifesta en les pintures aèries de Tiepolo (figura 41) al sostre de la residència episcopal de Würzburg, li seguirà el cel de la raó del *Cenotafi de Newton* (figura 43) d’Étienne-Louis Boullée i el cel tranquil, celeste i urbà del *Teatro Olimpico* de Vicenza (figura 45) d’Andrea Palladio. Cap al final, s’hi colarà de polissó, amb la seva obra *Clouds Canyons*, (figura 49) la subtilitat oriental de David Medalla, que considero pròxima a les propostes de Bernini.

En el llarg camí que ens porta del Munic dels Jocs Olímpics a aquesta etapa, lleigeixo al diari l’aterratge de la sonda Huygens a Tità, una història d’aquest espai real que cada vegada se’ns fa més pròxim. També lleigeixo el llibre de Richard H. Wilkinson¹, expert en simbolisme egipci i professor de cultura egípcia a la Universitat d’Arizona, la notícia sobre un recent descobriment (1998) a uns 100 km al sud d’Abu Simbel. Es tracta d’un antic lloc, ara conegut com Nabta Platge, on un equip internacional, dirigit pel professor Fred Wendorf, ha descobert el que probablement és el primer observatori astronòmic que es coneix². Està situat en una àrea que antigament, s’inundava intermitentment en funció dels cicles estacionals i va ser construït ara fa 6.000 a 6.500 anys. Representa un cercle de pedres, d’uns 3 x 2 x 0,50 m, des d’on segurament, es podien seguir les observacions del cel fins i tot quan l’indret estava cobert d’aigua. Tot fa pensar que, a més d’observatori, aquest vell *cromlec* complia funcions simbòliques i rituals que integraven els cicles temporals del sol amb els cicles de les aigües del Nil. En aquesta etapa, aparentment tan distant de la que venim, tornem a trobar-hi aquests elements que ja hem vist a *Stonehenge* i que configuren la gran teranyina de temes interrelacionats sobre el discurs d’aquesta tesi.

Segons una visió que sembla ser molt antiga i que està molt estesa, Richard H. Wilkinson també explica que al principi de l’existència, de les aigües primigènies que ho cobrien tot va sorgir a Egipte un turonet de terra i que, amb el temps, hi aparegué un gran falcó que s’establí en una canya que creixia a l’illa que havia configurat aquest turó. Com a lloc sagrat, l’àrea necessitava protecció i s’hi va construir un mur que envoltava la canya i el déu que l’ocupava. Bàsicament, aquest mite reflecteix l’es-

1. Richard H. Wilkinson. *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 16.

2. En relació amb el descobriment veure també l’article de Fred Wendorf i Romuald Schield, “Late Neolithic megalithic structures at Nabta Playa (Sahara), southwestern Egypt” 1998, posat al dia 2000, a www.compararchaeology.org/WendorfSAA98.html, consultat 2005. Els autors suggereixen que la relació entre els pastors de vaques de la zona i les poblacions neolítiques del Nil va determinar les bases de la civilització egípcia. Els importants cementiris de vaques que es troben en aquesta zona remeten al llibre de la vaca celestial que va ser representat en varies tombes reials del Nou Regne i que probablement s’hauria d’inscriure al gènere de la cosmografia en el seu sentit més ampli. Consisteix en una representació de la barca solar, on el cos de la deessa del cel té forma de vaca, quina campana era suportada per Shu, el déu de l’aire, i quines cames eren suportades per vuit déus-*heh*, que encarnaven l’atmosfera, amb un text que contenia 330 versos, i que tenia la longitud del que els egipcis anomenaven llibre, que era un rotlle de papirs. A més del text, inclou instruccions detallades per preparar la representació i la recitació d’aquests versos que es troben de manera menys detallada en els texts màgics. Cfr. Jan Assmann. *The Search for God in Ancient Egypt*. Ithaca i Londres: Cornell University Press, 2001, p. 113.

Figura 30.
Senmut
La tomba del faraó Sethi I
de la XIX dinastia
Detall



estructura del temple egipci des de la més remota antiguitat, amb el turonet original, com a referència mítica dels turonets de sorra revestits que es troben en els primers santuaris egipcis.

Molts dels temples egipcis desenvolupats posteriorment, reflectiran aquesta mateixa idea del domini de Déu en un món creat en el microcosmos del temple. Des dels més remots orígens, hi ha tres grans temes en el simbolisme del temple egipci: l'estructura còsmica original, la funció diària del cosmos i la regeneració còsmica permanent. Per als egipcis, aquestes idees eren complementàries tot i que es desenvolupaven per separat³. Com que la creació del món permetia el seu funcionament ordinari i la seva regeneració, la vida esdevenia una forma de regeneració continuada. En el desenvolupament del temple egipci, totes aquestes idees sovint hi eren presents, tot i que alguns temples accentuaven algun d'aquests aspectes en relació amb els altres, de manera que els seus elements havien de dissenyar-se o de reforçar-se per poder demostrar cadascuna d'aquestes idees. Això és així, perquè la mitologia egípcia és complexa, té moltes facetes i està farcida de diferents maneres de veure uns mateixos fets, encara que siguin contradictoris, però, en qualsevol cas la situació era acceptada en el sistema global de la religió egípcia.

3. Richard H. Wilkinson. *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 76.

4. Richard H. Wilkinson. *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 8.

5. Jan Assmann. *The Search for God in Ancient Egypt*. Ithaca i Londres: Cornell University Press, 2001, p. 37.

6. Richard H. Wilkinson. *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 76.

7. Richard H. Wilkinson. *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 (primera edició: Londres, 1994) p. 33.

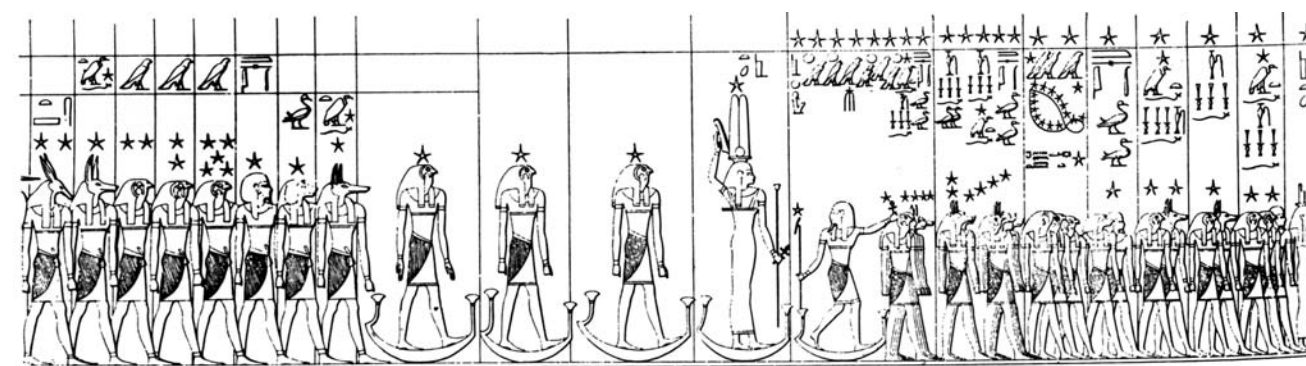


Figura 31.
Senmut
Constel·lacions de la tomba
del faraó Sethi I
de la XIX dinastia
Detall

Richard H. Wilkinson⁴ continua explicant que el temple egipci era una interfase entre l'esfera divina i la humana. El temple servia de teatre on es representaven drames simbòlics i rituals i era el lloc on miríades de déus, de les creences egípcies, eren alimentats i vestits. Aquests déus que garantien la justícia, l'ordre i l'equilibri, estaven preservats i mantinguts mitjançant serveis rituals, que eren protagonitzats pel faraó o pels sacerdots que el representaven, i a canvi, els déus donaven vida a la terra i mantenien l'ordre d'Egipte i del cosmos. El temple era un "cel" sobre la Terra, però alhora cel i Terra. Era un contenidor del sagrat en el món profà, però també era el món que el déu omnipresent omplia fins als seus límits. El simbolisme del temple i el concepte del diví estaven íntimament relacionats. El temple era una imatge del cosmos i el déu que hi habitava era un déu universal. Aquest concepte del diví va aparèixer al període ramèsida i explica el caràcter còsmic dels temples, no tant sols com una imatge del cel sinó també com a imatge del món, com a un tot. Pels egipcis el temple simbolitzava el món o "les dues Terres", és a dir Egipte, que ells sempre havien associat amb el reialme ordenat del món⁵.

El sostre del temple era el cel d'aquest món en miniatura i com a tal, normalment estava decorat amb estrelles i ocells volant que representaven divinitats protectores. El terra del temple es considerava com el gran aiguamoll del qual va sorgir el món primigeni. Així les grans columnes dels patis i sales es feien per tal de representar la palmera, el lotus o les plantes de papir, i els seus capitells molt ben treballats, representaven les fulles o flors d'aquestes espècies⁶. Aquestes representacions de plantes dels pantans també es feien en les seccions baixes de les parets del temple, de manera que l'evocació del sorgiment d'aquest món primigeni s'accentuaven considerablement, sobretot en alguns temples, quan la cambra de columnes i els patis exteriors del temple es negaven amb la inundació anual del riu⁷.

En l'art egipci el cel es podia simbolitzar amb els colors, negre o blau, tot i que aquest darrer és el que es va fa servir més. Si bé el blau és el color del cel, també és el color de les aigües còsmiques que els egipcis imagi-

8. Richard H. Wilkinson. *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 (primera edició: Londres, 1994) pp. 125-126.

9. Jaromir Malek. *Egyptian Art*. Londres: Phaidon 1999, p. 319.

10. Lise Mannich. *El arte egipcio*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 258.

11. John H. Taylor. *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press, 2001, p. 141.

12. Jaromir Malek. *Egyptian Art*. Londres: Phaidon 1999, p. 330.

13. Richard H. Wilkinson. *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 (primera edició: Londres, 1994) p. 78.

14. John H. Taylor. *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press, 2001, p. 138.

15. Senmut o Senenmut era l'arquitecte de la reina Hatšepsut, 1520 aC.

16. Sigfried Giedion. *El presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 151-157.

17. A. Pogo. "The Astronomical Ceiling-Decoration in the Tomb of Senmut", *Isis*. Brujes: 1930, XIV, p. 312. Citat a: Sigfried Giedion. *El presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 152.

18. L.S. Bull, "An Ancient Egyptian Astronomical Ceiling-Decoration", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. Nova York: 1923, XVIII, p. 283. Citat a: Sigfried Giedion. *El presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 152.

naven que existien sobre la terra i potser pensaven que eren la raó de la coloració blava del cel que amagava part d'aquestes aigües, darrere l'aire. Tot i que el color groc/or era el color del sol i de les estrelles, també podia representar el cel, encara que la seva utilització en aquest sentit general i abstracta era bastant rara⁸.

El temple de Sethi I (figura 29) ambiciós en el disseny, però inacabat a la mort del monarca, es va construir a imitació d'un palau reial. En un dels primers patis del temple, hi ha una "finestra d'aparicions", que possiblement va ser utilitzada en el període en què el rei vivia i des de la qual s'hauria pogut mostrar a les multituds, a les quals, sembla ser que se'ls hi va permetre l'accés per la part exterior del temple⁹.

Sethi I es va fer construir el seu temple funerari a la riba oest del riu, a l'embocadura d'un congost que porta a la Vall dels Reis, en l'extrem nord de la necròpolis de l'Imperi Nou. Es tracta del monument més important que es conserva després del de la reina Hatšepsut, doncs de tots els temples dels seus successors, no en queden més que els fonaments, llevat dels colossos de Memnon. El temple de Sethi I va ser completat pel seu fill Ramsès II, tal com ell ho havia disposat, amb una sèrie de sales consagrades al culte funerari del seu pare Ramsès I. Hi ha una sala hipòstila, de proporcions modestes que dona accés a sis cambres laterals de culte, una de les quals està dedicada al propi faraó i la part central de l'edifici està ocupada per les capelles dedicades a les barques sagrades, però a més enderrere, hi ha el santuari d'Amon-Ra, la divinitat titular del temple¹⁰.

La mort i l'enterrament dels reis egipcis era sempre un esdeveniment de gran significat còsmic¹¹. La mort del faraó significava la victòria temporal del caos sobre l'ordre, una situació que potencialment podia amenaçar els autèntics fonaments de l'univers. De seguida es nomenava un successor i si era possible es proclamava un nou rei a l'alba de l'endemà de la mort de l'anterior. A un nivell pragmàtic, això ajudava a evitar els efectes desestabilitzadors de les disputes entre pretendents rivals i en termes ideològics demostrava la restauració de l'ordre, mitjançant una nova encarnació d'Horus ocupant el trono del seu pare Osiris.

Els cels astronòmics són comuns a les cambres d'enterrament, i donen algunes idees sobre el coneixement astronòmic contemporani¹². Els passadissos de la tomba es configuraven com un seguiment del recorregut del sol: est-oest, donant a entendre no tan sols el recorregut diari de l'astre pel cel, sinó també el del viatge nocturn del sol sota la terra¹³. Els sostres negres o blaus tatxonats d'estrelles de cinc puntes, representaven el cel, tot i que sovint mostraven imatges de voltors volant cap a l'interior de la tomba. Tant els temples com les capelles es concebien com a cosmogrames, com a representacions en miniatura del cosmos egipci¹⁴.

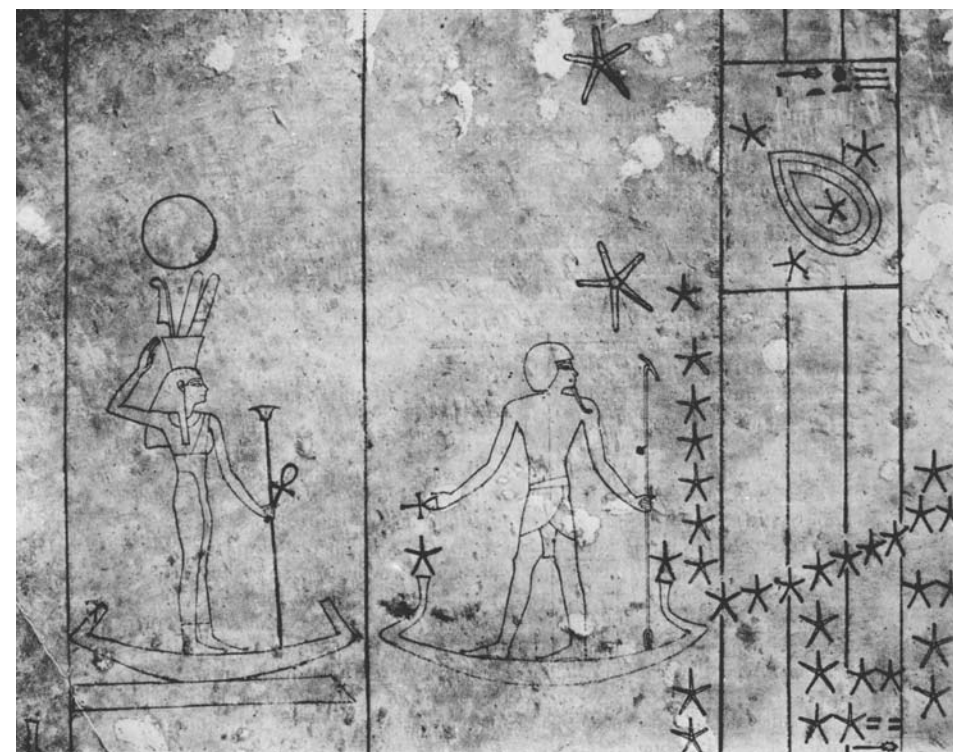
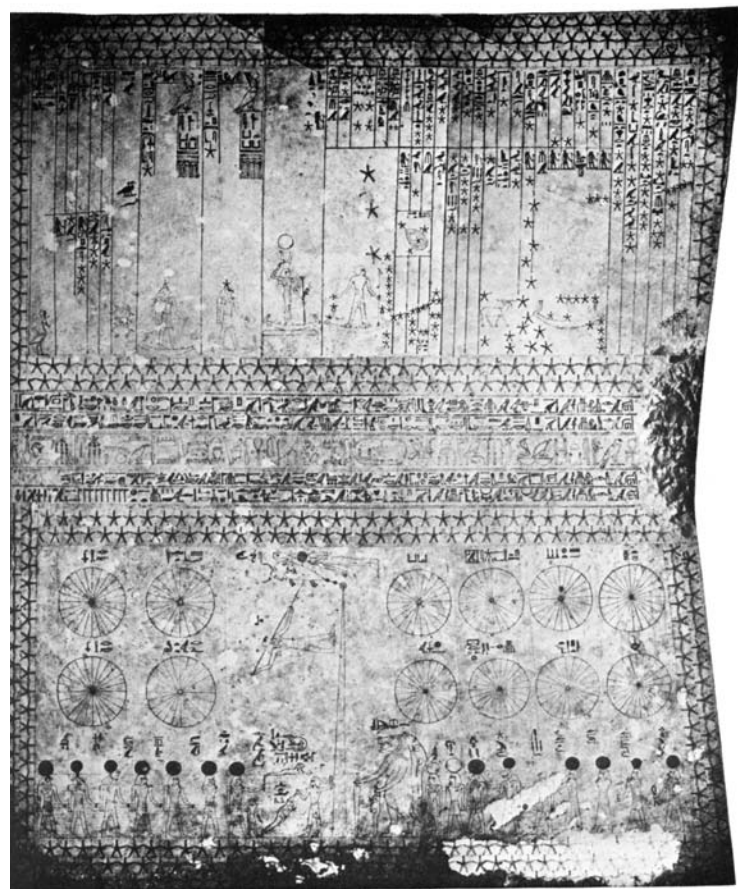


Figura 32. Senmut Constel·lacions de la tomba de Senmut Detall

El món còsmic del cel estrellat de la nit va aparèixer per primera vegada a les tapes dels sarcòfags de l'Imperi Mitjà (2133-1786 aC). Però cap és comparable amb la intensitat del sostre astronòmic de la tomba de Senmut¹⁵ a Deir el-Bahari¹⁶ (figura 33). Aquest sostre conté una inimitable juxtaposició de dades astronòmiques precises amb imatges poètiques de fauna. El que hi ha representat és el cosmos mateix, aquí com a calendari etern, amb la personificació d'alguns esdeveniments còsmics. Els dibuixos no es van acabar i resten només en blanc i negre, però la qualitat de la línia i l'espontaneïtat de l'execució superen les versions acolorides dels cels estrellats existents dels sostres de la tomba de Sethi I a la Vall dels Reis i de la Capella Funerària del seu fill Ramsès II (vers 1250 aC).

El sostre astronòmic de la cambra funerària de Senmut està dividit en dues parts envoltades d'estrelles de 5 puntes (figura 33). En una de les parts apareixen immediatament a la vista, dotze cercles que s'identifiquen amb els 12 mesos: "Els cercles, que estan subdividits amb 24 sectors constitueixen un aspecte nou del sostre astronòmic i és evident la seva relació amb la subdivisió del dia en 24 hores"¹⁷. La part sud del sostre, també té indicacions temporals, però en aquest cas mitjançant columnes. Es tracta de 22 columnes curtes, que contenen les principals estrelles que pertanyen a les 36 "setmanes" de 10 dies de l'any estel·lar¹⁸. Sota aquesta banda de columnes curtes, grups d'estrelles floten en ritme lliure. No és difícil d'imaginar l'enlluernador que hagués estat aquest baldaquí d'estrelles si

Figura 33.
Senmut
Sostre astronòmic de la tomba
de Senmut
La part superior mostra les
trenta sis setmanes de l'any
egípc



19. G. Röder "Eine neue Darstellung des Gestirnten Himmels in Ägypten aus der Zeit um 1500 v. Chr.", *Das Weltall*. Berlin: 1928, XXVIII, p. 2. Citat a: Sigfried Giedion. *El presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 156.

20. Rose-Marie Hagen i Rainer Hagen. *Egipto. Hombres. Dioses. Faraones*. Colonia: Benedikt, Taschen, 1999, pp. 196 i 198.

21. Richard H. Wilkinson. *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson, 2000, pp. 56-57.

22. Gianfranco Ruggieri. *Guía del Panteón*. Roma: Editoriale Museum, 1995, p. 3.

hagués estat finalitzat. S'hi pot veure una constel·lació de 4 estrelles que gaudeix d'una posició especial i una estrella central que està emmarcada per tres estranyes línies. El dibuix indica "un ou representat a la manera egípcia, amb un triple contorn en posició obliqua que recorda l'ou del món, l'origen de la terra"¹⁹. A. Pogo ha investigat el significat astronòmic d'aquest sostre, reconstruint la posició de les estrelles d'aquell període, ja que pensa que aquest tipus de representació ha d'estar basat en una tradició molt més antiga. El calendari perpetu i la interacció de les constel·lacions, diu Pogo, estan allà per tal de servir de guia al difunt, no com a prediccions del destí sinó per indicar-li com se succeeixen els mesos i els anys, perquè el difunt pugui continuar, a través d'ells, la seva vida eternament, a Egipte els morts no necessitaven fer preguntes al destí.

L'aigua, la terra i el cel, tot l'univers es trobava representat en el temple egípc. L'entrada del temple s'assenyalava amb un parell d'obeliscos²⁰ que podien tenir fins a 32 metres d'alçada i pesar més de 450 tones i que normalment, eren de granit roig procedent de les pedreres d'Assuan. La llum il·luminava el seu extrem superior, de forma piramidal i recobert de



bronze daurat. Els obeliscos es consideraven com a símbols solars, com raigs de sol petrificats, coronats per piràmides daurades (figura 35) i eren el primer i l'últim punt del temple en capturar els raigs de sol de l'alba i de la posta del sol²¹. Encara que la seva forma esvelta i elegant no ho indiqui, és probable que una pedra arcaica i irregular fos la referència del model, el *benben*, la pedra sagrada d'Heliopolis que també representava el turonet primordial.

Ara anem cap a una àrea ben llunyana d'Egipte, la de les maresmes romanes, entre la vora de llevant del Tíber, al Campidoglio i el Quirinale, en una zona anomenada Palus Caprae a on la història i llegenda explica que el mític fundador de Roma, un heroi, havia estat portat cap al cel pel déu Mart i que, probablement, aquest és l'indret on això va succeir i que s'hi va erigir un túmul commemoratiu²², un altre turonet, sobre una maresma.

El *Pantheon* o Rotonda de Roma (figura 34) és, un edifici que també evoca el turó primigeni. Un turó primigeni que actualment veiem protegit per un obelisc que captura els raigs del sol i que reproduïx, a l'exterior, el

Figura 34.
Adrià
Pantheon
ca. 126 aC.

Figura 35.
Obelisc egipci
a la Plaça de la Concorde
de París.



23. Gianfranco Ruggieri. *Guía del Panteón*. Roma: Editoriale Museum, 1995, p. 16.

24. T.A. Marder. *Bernini and the Art of Architecture*. Nova York, Londres i París: Abbeville Press, 1998, p. 227.

25. Gianfranco Ruggieri. *Guía del Panteón*. Roma: Editoriale Museum, 1995, p. 8.

26. Elías Torres. *Luz cenital*. Tesis doctoral 1993. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya / Actar, 2004, p. 74.

27. El desenvolupament successiu d'aquest procés ha estat traçat pel professor E. Baldwin Smith en el seu llibre *The Dome* (que incidentalment porta el subtítol d'"Estudi sobre la història de les idees"), segons: Herbert Read. *Imagen e Idea*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 95-96.

rellotge solar de l'interior. Tot i que es podria pensar que ambdós elements van ser posats alhora, no va ser així. Se sap del cert que la col·locació de l'actual obelisc, és bastant recent, que va ser el papa Climent XI (1700-1721)²³ qui el va fer posar, just sobre la font que ja hi havia a la plaça des del 1575²⁴. Però en el *Pantheon* de Roma, és la llum del sol la que es projecta a l'interior i la que indica exactament els equinoccis i els solsticis i que a més va assenyalant el pas de les hores²⁵. L'arquitecte Elías Torres, en la seva tesi doctoral, ens presenta aquesta llum com el conus (figura 36) de llum zenital, celestial, més admirat i fotografiat²⁶.

La cúpula, també podria ser una evocació dels mites del turó primigeni, ens diu Herbert Read²⁷. Probablement, va ser el primer tipus de sostre per tal de cobrir un fossat o una estacada rodona. El sostre que l'home prehistòric va construir es va convertir, amb el temps, en el símbol de la cúpula superior del cel i se li van conferir poders misteriosos que descendien del firmament. L'home prehistòric va construir el sostre rodó –una



domus– com el seu refugi contra els elements. També és significatiu el fet que els cristians van aprofitar aquesta paraula que designava la casa humana, *domus*, per anomenar la casa de Déu o *duomo*: el que avui entenem com a catedral. Les primeres cúpules, eren de fusta i es van originar a partir de sostres de materials flexibles, arquejats sobre la cabana rodona. El prototipus de la cúpula de fusta va ser imitat després amb pedra i va convertir el refugi en un lloc més segur i més gran. Se sap ara que l'origen d'aquestes invencions correspon a la civilització sumèria i que les característiques essencials es van establir ja al IV mil·lenni aC. Però la construcció de l'arc, la volta i la cúpula que s'empraven profusament a Babilònia, continua explicant Herbert Read, tots aquests elements, eren desconeguts a Europa fins a les conquestes d'Alexandre. Van ser els arquitectes grecs els primers que els van adoptar de manera entusiasta. Després van ser els romans els que els van introduir al món occidental i van arribar a ser els elements més representatius de l'arquitectura d'Occident²⁸.

Figura 36.
Adrià
Pantheon
ca. 126
Detall

28. Cfr. Leonard Woolley. *The Sumerians*. Oxford: 1928, p. 191. Citat a: Herbert Read. *Imagen e Idea*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 228 i 229.

29. J. B. Ward-Perkins, "The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture", *Proceedings of the British Academy* XXXIII, 1947, p. 169. Citat a: Sir Mortimer Wheeler. *Roman Art and Architecture*. Nova York: Thames and Hudson, 1964, p. 13.

30. La dedicatòria del temple, que aparentment és a tots els déus, segons s'expressa en el terme Pantheon. Segons una interpretació més actual podria significar, pel contrari dedicada a un únic déu que identificariem amb la Natura Total. Cfr. Gianfranco Ruggieri. *Guía del Panteón*. Roma: Editoriale Museum, 1995, pp. 3-5.

31. Claudia Conforti. *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*. Milà: Electa, 1997, p. 10.

32. E.H. Gombrich, *Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Garriga, 1975, p. 94.

33. Sir Mortimer Wheeler. *Roman Art and Architecture*. Nova York: Thames and Hudson, 1964., p. 105.

34. Charles Rufus Morey. *Medieval Art*. Nova York: Norton, 1942, p. 261. Citat a: Herbert Read. *Imagen e Idea*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 229.

35. El passatge en que Riegl exposa que als començaments de l'època dels emperadors romans, això es va intentar amb la construcció del Pantheon, és un dels punts més rellevants del seu llibre. És on es fa palès clarament, la grandesa de la seva visió que, malgrat el seu caràcter intuïtiu, respecta i assumeix els fets històrics. Citat a: W. Worringer. *Abstracción i naturaleza*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 51.

36. Cesare Jannoni-Sebastianini. *Le piazze di Roma*. Roma: Schwarz & Meller Editori, 1972, p. 109.

37. John B. Ward-Perkins. *Architettura Romana*. Milà: Electa Editrice, 1979, pp. 80-81.

38. Ja? Elsner. *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire ad 100-450*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998, p. 69.

39. Sir Mortimer Wheeler. *Roman Art and Architecture*. Nova York: Thames and Hudson, 1964, p. 14.

40. Marguerite Yourcenar. *Memòries d'Adrià*. Barcelona: Laia, 1983.

L'arquitectura del temps dels romans va produir un canvi fonamental en la composició: per primera vegada es va compondre un edifici com un recinte interior. La primera gran estructura que mostra aquest canvi és el *Pantheon* d'Adrià a Roma²⁹. L'edifici va ser construït per Adrià, al voltant del 126 dC, estava dedicat a les set deïtats planetàries i era un simulacre arquitectònic del cosmos que ho contenia tot³⁰. L'interior del *Pantheon* produeix una intensa sensació de cavitat buida³¹, és una gran estança circular amb una cúpula a dalt, coronada per una obertura a través de la qual es veu el cel (figura 37). No hi ha cap altra finestra, però el recinte rep una gran il·luminació natural des de dalt. E. H. Gombrich, el gran historiador de l'art, reconeix que hi han "pocs edificis que comuniquin tal impressió d'harmonia serena. No s'hi experimenta cap sensació de pesantor; diu, l'enorme cúpula sembla desplegar-se, amb naturalitat, sobre el visitant com a una repetició de la volta del cel"³². Com a interior el *Pantheon* no ha estat superat³³. Herbert Read però, ens assenyala com a crítica³⁴, que en la composició de l'espai del Pantheon, el sentit d'infinnit s'identifica, però no s'explota.

És potser precisament aquest infinit no romàntic, no explotat, el que fa més atractiu aquest interior, aquest espai, ple d'atmosfera. Un interior vinculador dels objectes i destructor de la percepció individual que dona a les coses la seva temporalitat i les introdueix en el canvi còsmic dels fenòmens³⁵. Segons Miquel Àngel, el *Pantheon* sembla un disseny dels àngels més que dels homes³⁶. La primera impressió que produeix el *Pantheon*, amb la seva atrevida cúpula de cassetons i amb la llum que penetra per l'obertura central ha d'haver estat sempre una de les més grans experiències arquitectòniques. Hi havia precedents de construccions, amb cúpula il·luminades pel centre, a Baia i a la pròpia Roma entre les quals hi ha la de les Termes de Trajà, però cap té unes dimensions tan excepcionals, ni posseeix la mateixa fascinant simplicitat i dignitat de concepció³⁷. Tenien raó quan van enterrar-hi a Rafael.

Tant lluny del Romanticisme, però tan a prop de la nostra contemporaneïtat el *Pantheon* amaga el seu autor. Entrant pel pòrtic sobre l'entaulament del frontó, s'explica que Marc Agripa, fill de Luci, cònsol per tercera vegada, el va construir. És cert que Marc Agripa havia fet un temple rectangular, que ocupava el pòrtic actual i que tenia accés per l'altre costat des d'una plaça rodona. Però, Adrià, el 121, dC va invertir l'esquema per completar el *Pantheon*. Mentre la retòrica de mantenir la inscripció original d'Agripa ens parla d'una molèstia deliberada, la sorprenent remodelació posterior de l'edifici proclamava l'acte suprem de l'emperador Adrià de sobrepasar el passat³⁸.

Des de la contemporaneïtat³⁹ Adrià, fent servir les paraules que li atribueix Marguerite Yourcenar⁴⁰, ens explica: "La meua intenció ha estat que aquest santuari dedicat a tots els déus, produeixi l'aparença del



Figura 37.
Adrià
Pantheon
ca. 126
Pintura de Pannini
ca. 1750

41. Al centre de cadascun dels cent dotze casetons de la cúpula del Pantheon hi havia una estrella de bronze daurat.

42. Val a dir que les dades de la biografia de Ptolomeu que es coneixen no avalen aquest comentari. Tolomeu tindria poc més de vint anys en les dates de construcció del Pantheon, però possiblement aquestes referències eren ja una referència cultural llavors.

43. Henri Stierlim. *The Roman Empire from the Etruscans to the Decline of the Roman Empire*. Colonia: Taschen 1996, pp. 156-158.

44. Gianfranco Ruggieri. *Guía del Panteón*. Roma: Editoriale Museum, 1995, p. 17.

45. Hubert Damisch. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972, pp. 106-107.

46. "Meyer Schapiro, "The Image of the Disappearing Christ. The Ascension in English Art around the Year 1000", a: *Gazette des BeauxArts*, vol. 23, 1943, pp. 135-152. Citat a: Hubert Damisch. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972, p. 109.

47. Claude Moatti. *Antigua Roma. Historia de su descubrimiento*. Madrid: Aguilar 1991, p. 17.

48. Veure Tod A. Marder. *Bernini and the Art of Architecture*. Nova York, Londres i París: Abbeville Press, 1998, pp. 37 i 234.

globus terrestre i de l'esfera estel·lar, d'aquell globus dins el qual es troben les llavors del foc etern i d'aquella esfera còncava que ho conté tot". Les set capelles de l'interior del *Pantheon* estan dedicades a les set divinitats astrals (dos planetes i dues lluminàries, el sol i la lluna) i la cúpula representa la volta celestial. Els cinc nivells de cassetons⁴¹ del sostre simbolitzen les cinc esferes concèntriques del sistema planetari segons la cosmologia de Ptolomeu⁴². L'òcul central, l'única font de llum dins de l'edifici, representa d'una manera admirable el sol, que domina la totalitat de l'espai. Com l'emperador regnant sobre l'*orbis terrarum*, portant amb una mà el globus de l'univers i també la corona dels raigs del sol, l'espai és la imatge del *sol divinus*, el sol diví que esdevindrà el *sol invictus*. El *Pantheon*, temple dinàstic i símbol del poder del príncep, era el lloc on el sobirà es transformava en legislador universal. Era aquí on l'emperador tot poderós proclamava la doctrina legal, promulgava les lleis i esdevenia cap del tribunal suprem. Adrià havia construït un temple a imatge del propi poder imperial deïficat⁴³.

Més tard el *Pantheon* es convertí en església. S'hi celebraven amb especial solemnitat les festes de l'Ascensió i de l'Assumpció, en el curs de les quals, es feia una representació sacra, en què l'estàtua de Crist i de la Mare de Déu eren hissades fins que desapareixien per l'òcul⁴⁴. Brunelleschi associaria el paradís a una cúpula celeste, fent servir núvols per a pujar i baixar personatges com el Crist de l'Ascensió o la Glòria⁴⁵. Meyer Schapiro, demostra que aquesta representació qualificada de simple posada en escena i també erròniament de "gòtica", està arrelada a una tradició local que, des del segle VII, hauria posat l'accent sobre l'aspecte subjectiu del fenomen de la visió de Crist desapareixent en el cel⁴⁶, enmig d'un núvol. Segons una història i llegenda medieval, l'òcul del *Pantheon* hauria estat fet pel diable, en arrencar el cim de la cúpula, una pinya de bronze, que va dipositar davant de la basílica de sant Pere⁴⁷.

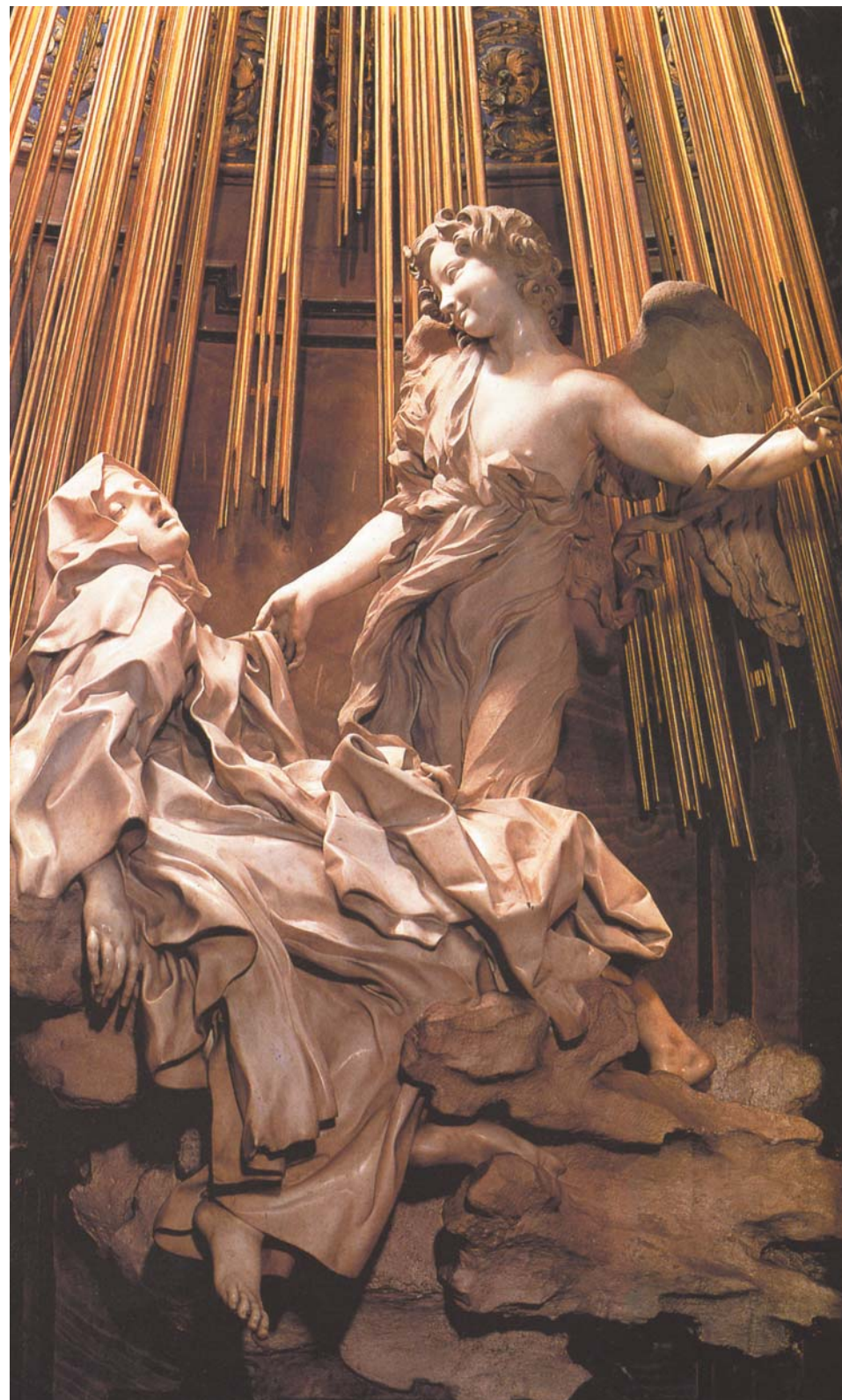
Bernini, que era un home de teatre, possiblement també va organitzar alguna d'aquestes representacions. La possible relació de Bernini amb el *Pantheon* no acaben aquí: es diu que el papa Urbà VIII va ordenar que les bigues de bronze del *Pantheon* fossin tretes per tal de subministrar el bronze necessari per al baldaquí de Bernini a la basílica de sant Pere, però també per guarnir amb canons les noves muralles de la ciutat que el papa havia construït. Estudis posteriors demostren, però, que bàsicament el bronze es va emprar en els canons. El que també s'ha atribuït a Bernini és la modificació dels campanars afegits al *Pantheon*, fet que s'ha demostrat del tot incorrecte. El que sí sembla clar és que Bernini, davant de les demandes del papa Alexandre VII per redecorar diferents àrees del *Pantheon*, va respondre que ell no tenia el talent necessari per dissenyar els canvis⁴⁸. Altres obres de Bernini com la *Capella Cornaro* (figura 38), a l'església de Santa Maria della Vittoria, a Roma, van ser qualificades de "teatral" pels crítics hostils, d'èpoques posteriors⁴⁹. Aquest fet, però, s'ha



Figura 38.
Gianlorenzo Bernini
Capella Cornaro
Santa Maria della Vittoria
Roma
Anònim, segle XVII
Oli sobre tela 168 x 120 cm
Schloss Museum
Schwerin.

Figura 39.
Gianlorenzo Bernini
Capella Cornaro
Santa Maria della Vittoria
Roma
Èxtasi de Santa Teresa
1647-1652

49. Howard Hibbard. *Bernini*. Madrid: Xarait ediciones, 1982, pp. 120-121. "Borromini en arquitectura, Bernini en escultura, Pietro da Cortona en pintura... són una plaga per al bon gust, una plaga que ha contaminat a un gran nombre d'artistes". Aquestes paraules, escrites per Francesco Milizia, un crític neoclàssic, resumeixen la hostilitat de les generacions posteriors contra el fenomen artístic que avui anomenem Barroc. Posses retòriques, edificis ondulants, i un cert aire de teatralitat ens passen pel cap quan es parla del Barroc. La reacció negativa que es va iniciar a la dècada de 1750, amb l'autor alemany, Johann Joachim Wincklemann, un dels grans precursors de la moderna història de l'art i de l'arqueologia, va prevaldre fins ben avançat el segle XX. Des de llavors pocs experts en la matèria han estat del tot immunes a aquest prejudici. Fins i tot un estudiós de l'art italià tant perspicaç com Jacob Burckhardt era capaç de reconèixer l'extraordinari talent de Gian Lorenzo Bernini i lamentar alhora la seva desviació de l'estil clàssic. "Com és possible que Bernini, reflexionava Burckhardt a Roma, en presència de les més belles estàtues de l'antiguitat es va descarriar d'aquella manera... encara continua sent un enigma". Només a partir de la publicació, el 1955, de la monografia sobre Bernini de Rudolf Wittkower, el món anglosaxó va poder llegir un text favorable sobre una de les principals figures de l'art Barroc. Tot i així Wittkower es va veure en la necessitat de pregar als seus lectors que es prenguessin seriosament l'escultura barroca. Avui en dia la situació és molt diferent, i pocs subscriurien l'opinió de John Ruskin,



d'entendre avui en positiu. Bernini va rebre la influència de les arts teatrals a l'inici de la seva carrera i la seva visió artística i la seva versatilitat el van portar a emprar tècniques d'altres arts, en conjunts espacials, que avui es podrien anomenar instal·lacions. En les seves obres pel teatre Bernini va tractar d'aconseguir que els efectes escenogràfics fossin tan *reals* com fos possible per incrementar-ne l'efecte dramàtic. Els seus artificis portaven vers el trencament de les barreres tant físiques com psicològiques entre el drama representat i els espectadors. Se sap d'un foc real sobre un escenari, d'una aurora real i d'una inundació real en una escena, amb perill evident per als espectadors⁵⁰. Bernini va tenir un èxit singular en fusionar l'art i la vida en una experiència única. Certament, aquest va ser el seu objectiu i la seva aproximació als problemes de caràcter dramàtic, artístic o fins i tot els de caràcter urbà, va ser global i unitària⁵¹.

El 1628, Bernini va introduir alguns recursos dramàtics del repertori teatral en una funció papal solemne dedicada a la devoció de les quaranta hores⁵². Va crear un cel de fantasia a la Capella Paolina del Vaticà: la volta es va cobrir de núvols artificials i de llums encesos que donaven una llum celestial⁵³. Aquest espectacle, podria ser un exemple de l'impuls dramàtic que va portar Bernini a cobrir la volta de la *Capella Cornaro* d'efectes escènics, mitjançant la utilització de la il·luminació natural, com a component d'una obra d'art, aconseguint uns efectes que van convertir la capella en una experiència religiosa única.

Les obres escultòriques de Bernini són per a mi sinònim de bellesa. D'entre totes elles l'*Èxtasi de santa Teresa* (figura 39) a la Capella Cornaro, de Santa Maria della Vittoria a Roma, potser és una de les més impactants. La vaig veure la tardor del 1998, quan vaig anar a Roma, al palau Borghese, per visitar una exposició d'una sèrie d'obres de Bernini acabades de restaurar, en aquest pelegrinatge autoestablert d'intentar visitar el màxim nombre possible d'obres de les que tracta aquest relat.

En entrar, a la capella, la família Cornaro sembla donar-me la benvinguda des de la seva llotja en veure'm passar. En un ambient de penombra, avanço al mig d'aquesta immensa instal·lació entre ritual i teatral. Al fons, com si es tractés d'un escenari, apareix l'altar il·luminat amb el conjunt escultòric de l'*Èxtasi de santa Teresa* que, constitueix el focus de l'escena, el lloc del misteri que, m'atrau la mirada i sembla venir-me a buscar. M'aproximo, em fascina, només miro, no penso amb res. Vaig a trobar l'esdeveniment, es podria dir que és tan sols per mi que l'altar és allà. L'altar, que il·lumina la capella Cornaro també és el que guia els meus passos, ralentitzant-los davant l'espectacle, com si es tractés d'una presència real, establint una doble distància contradictòria d'un llunyà que s'aproxima a la mesura del meu pas, sense que jo pugui preveure com serà la trobada. Un no s'hi pot acostar del tot, cal contemplar l'escena des d'una certa distància amb respecte. És una escena de l'experiència d'un esdeveniment imminent de

segons la qual l'escultura de Bernini no tant sols era pèssima sinó que a més era moralment corrupte. Cfr. Bruce Boucher. *La escultura barroca en Itàlia*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999, p. 9.

50. No es conserven documents visuals de la majoria d'aquestes obres doncs es desvallestaven quan havien complert la seva funció. A més, es tenia la impressió de que aquestes obres, "no comptaven". Fins i tot una llista contemporània de l'*oeuvre* de Bernini, esmentava només de passada els "innombrables" cadafals, escenografies, focs artificials i *mascherati* creats per l'escultor. Bruce Boucher. *La escultura barroca en Itàlia*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999, p. 173.

51. Howard Hibbard. *Bernini*. Madrid: Xarait ediciones, 1982, pp. 120-121.

52. La devoció de les 40 hores era un dels esdeveniments religiosos més destacats del calendari eclesial, sobretot durant el carnaval i en el període entre divendres Sant i el diumenge de Pasqua. Popularitzats originalment a Milà, aquests oficis van ser introduïts a Roma per sant Felip Neri el 1548. A començaments del segle XVII havien esdevingut accions de gran celebració amb música, espectacular luminotècnia i escènes bíbliques de caràcter didàctic. La devoció de les 40 hores com a tal provenia de les cerimònies litúrgiques medievals, on es donava especial importància a la representació dels misteris religiosos. L'elecció de 40 hores reflectia el simbolisme numerològic present en moltes parts de la Bíblia: els 40 dies de Noé a l'Arca, els 40 anys dels israelites en el desert, els 40 dies de dejuni de Jesús, etc. El 1628, Bernini va crear una d'aquestes exhibicions en el Vaticà, la primera forma d'il·luminació en directe de la qual tenim constància i que es va descriure com un "aparell molt formós que representava la glòria del Paradís brillant amb gran esplendor. Malgrat que no es veien els llums, perquè darrera els núvols hi havien més de 2000 làmpades enceses. Cfr. Bruce Boucher. *La escultura barroca en Itàlia*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999, p. 173.

53. La decoració de Bernini per la Capella Paolina del Vaticà va ser descrita en un *aviso* del 6 de desembre de 1628: "Es va fer una escenografia bellíssima ... Tothom es reüní per aquesta devoció". Citat a: Howard Hibbard. *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones, 1982, p. 120.



Figura 40.
Gianlorenzo Bernini
Capella Cornaro
Santa Maria della Vittoria
Roma
Família Cornaro
1647-1652

54. Rudolf Wittkower. *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978, p. 160.

55. En les parets laterals de la capella, Bernini va representar als membres de la família Cornaro com retrats en diverses situacions d'observació, discussió o lectura sobre l'èxtasi o donant la benvinguda al visitant que l'observarà. Els gests diversos i la resposta vital entre ells i la santa no tenen precedents en aquesta mena de retrats funeraris. Citat a: Anthony Blunt "Gianlorenzo Bernini: Illusionism and the Mysticism" a: *Art History* 1, 1978, p. 74-75. Tracta d'identificar les figures. Citat a: Tod A. Marder. *Bernini and the Art of Architecture*. Nova York, Londres i París: Abbeville Press, 1998, p. 113.

56. El que pretén l'artista en les seves escultures no és una representació naturalista correcte sinó determinats efectes de grandesa, dignitat, magnificència, pietat, passió religiosa, etc. Aquests efectes es veuen alterats en la seva creació per la presència del subjecte i l'entorn. Citat a: Valeriano Bozal. "Introducción", a: Paul Fréart de Chantelou. *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986, p. XVI.

57. H. W. Janson. *Historia General del Arte. 3 Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 829.

58. A les seves *Passions de l'ànima* el filòsof francès René Descartes va afirmar que l'esbalaiement era "la primera de totes les passions" i que resultava beneficiós si incitava a indagar i aprendre, però advertia que l'exés d'esbalaiement podia "anul·lar o transformar l'ús de la raó". Citat a: Bruce Boucher. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999, p. 216.

59. "Era tan gran el dolor, que em feia gemegar d'aquella manera i tant excessiva la suavitat que em comporta aquest immens dolor, que no s'ha de desitjar que marxi... És un galanteria... suau que passa entre l'ànima i Déu". Cfr. Santa Teresa de Jesús. *Libro de la vida*. Madrid: Editorial Cátedra, 1997, p. 346, capítol XXIX, 13.

cel, imaginat, materialitzat amb un conjunt escultòric d'una bellesa extraordinària. Com a fons de les figures, una saturació lluminosa produïda pels raigs daurats et transporten al més enllà, un més enllà present que t'obliga la mirada. És una trobada inesperada, d'aquesta mítica presència, amb tot el dispositiu de la presentació format pel conjunt escultòric de marbre blanc. És una volumetria imaginària d'una escena de cel, de núvols i figures, que m'atrau i m'envolta, em transporta dins l'escena i només puc mirar i imaginar que en sóc la protagonista, una experiència semblant a la d'un somni en l'estat de despertar.

Cap escultor abans de Bernini havia aconseguit amb èxit de fer servir la llum real d'aquesta manera. En l'ambient de la *Capella Cornaro*, va aconseguir el que els pintors tractaven de fer en les seves pintures. Bernini va traduir una altra vegada, amb les tres dimensions de la vida real, la il·lusió de realitat que els pintors volien plasmar en dues dimensions, la *Capella Cornaro* va ser concebuda en termes d'una enorme pintura⁵⁴.

Les dues figures, l'àngel i la santa, envoltades per un núvol flotant, estan il·luminades de manera que gairebé semblen desmaterialitzar-se en la seva blancor rutilant i esdevenen visionàries per a l'espectador. El complement invisible és la força que impulsa els personatges cap al cel, provocant la turbulència de les seves vestidures. La seva naturalesa celestial se suggereix pels raigs daurats procedents d'una font de llum situada molt per sobre de l'altar i la glòria del cel es manifesta en forma d'una enlluernant explosió de llum en la qual es precipiten núvols d'àngels. Aquesta explosió celestial és la que dona força a la trajectòria de la fletxa de l'àngel i versemblança a l'Èxtasi de la santa. Per completar la il·lusió, Bernini subministra fins i tot un "auditori" *ad hoc*, a aquest "escenari": En cadascun dels costats de la Capella hi ha balcons, semblants a llotges teatrals, amb figures de marbre –membres de la família Cornaro–⁵⁵ (figura 40) que són alhora testimonis de l'Èxtasi. El seu espai i el nostre és el mateix, un espai que forma part de la realitat quotidiana, mentre que l'Èxtasi, allotjat en una fornícula de límits precisos, ocupa un lloc que, tot i ser real, queda fora del nostre abast⁵⁶ juntament amb el fresc del sostre de la capella que representa els espais celestes infinits i insondables⁵⁷.

L'Èxtasi de Santa Teresa és una de les obres més profundament commovedores de tot l'art europeu. Bernini va fer servir aquí la seva capacitat d'imaginar per simpatia les emocions dels altres, amb la intenció de trametre el més estrany i preciós dels estats emocionals, l'èxtasi religiós⁵⁸. Bernini va il·lustrar, en aquesta obra, exactament aquell passatge de l'autobiografia de la santa, en el qual descriu el moment suprem de la seva vida: "Com un àngel, amb una fletxa flamejant, em va travessar varies vegades el cor"⁵⁹. Segons Kenneth Clark, potser el paral·lel més pròxim a aquesta combinació de sentiment profund, participació sensual i prodigios control tècnic, no s'hagi de buscar en les arts visuals sinó en la

música, especialment en la del gran compositor contemporani de Bernini, que fou Monteverdi⁶⁰.

El solemne entorn de la *Capella Cornaro* dona a l'Èxtasi de Santa Teresa la seva representació definitiva. Sota el paviment de la capella hi ha la cambra funerària de la família Cornaro i sobre la coberta de la volta, dos esquelets incrustats semblen expressar la seva sorpresa davant del miracle gesticulant. D'aquesta manera no tan sols el sostre i les parets formen part d'una grandiosa unitat dinàmica sinó també el propi paviment⁶¹. Concebut, segons era freqüent en l'antiguitat, com a mirall del sostre, mitjançant mosaics de tesselles o d'incrustacions de marqueteria de marbre (*opus sectile*), el paviment s'organitza en una composició que reflecteix una cúpula o volta d'arestes o cassetonada⁶². Aquest model es va reviu en el Renaixement. Possiblement l'exemple més conegut sigui la biblioteca Laurentiana de Miquel Àngel, on el tema decoratiu del terra, basat en dissenys de Niccolò Tribolo, duplica gairebé el sostre esculpit de fusta⁶³.

Bernini va morir el 1680 i com ens diu Fernando Mariás⁶⁴ va ser capaç de superar els límits tradicionals de les diverses arts i de crear, abans que ningú, l'obra d'art total. En l'obra de Bernini l'arquitectura, l'escultura i la pintura perden la seva independència tradicional per aconseguir un nou significat dins una experiència religiosa singular. Això va portar a Doménico Bernini a afirmar que el seu pare es va superar a ell mateix i va conquerir l'art⁶⁵. Una vegada havia iniciat aquest camí, l'art ja no tenia més remei que ser cada cop més sensacionalista. I això és el que succeeix en els ballets aeris que es despleguen per sobre dels nostres caps en els frescos de Tiepolo a la residència episcopal de Würzburg, (figura 41) com si, una vegada tret el tap, l'energia imaginativa es dispersés vers els núvols, des d'on no trigaria a evaporar-se⁶⁶.

Potser no sigui una coincidència que a partir del Barroc s'associï a l'art una funció psicològica en què predomina el valor de la intensitat de l'emoció, tal com s'ha pogut veure a l'Èxtasi de Santa Teresa. Quan el 1725 Tiepolo va pintar la *Glorificació de Santa Teresa*, per a l'església de Santa Teresa degli Scalzi, a Venècia, el seu art apareix renovat i diferent. Ja era el Tiepolo que tots coneixem: un cel net i un remolí d'àngels i de sants, una vista en perspectiva, que demostrava la intervenció del dibuixant i perspectivista Gelolamo Mengozzi Colonna, que va treballar amb ell fins al 1762. Tot just l'any següent començaria la seva aventura amb els sostres, parets i escalinates d'Europa⁶⁷. L'obra d'art es va començar a definir pel seu efecte subjectiu: portar l'ànima a un estat atònit provocant un instant d'efervescència emotiva mitjançant esdeveniments figurats a través d'una simulació⁶⁸. Després del Barroc, tots els artistes van col·laborar per fer que la pintura i l'escultura fossin arts independents, tot i que aquestes disciplines artístiques van decaure a Itàlia i a tota l'Europa catòlica⁶⁹.

60. Kenneth Clark. *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 273 -275.

61. Rudolf Wittkower. *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 45.

62. Per paviments d'aquesta mena, veure K. Lehmann. "The Dome of Heaven", *The Art Bulletin*, XXVII, 1945 i D. Levi. *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton, 1947. Citat a: Irving Lavin. *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. Nova York i Londres: The Pierpont Morgan Library i Oxford University Press, 1980, p. 134.

63. Es pot trobar la millor sèrie d'il·lustracions a: Paolo Portoghesi i Bruno Zevi, eds. *Michelangelo architetto*. Turí, 1964. Citat a: Irving Lavin. *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. Nova York i Londres: The Pierpont Morgan Library i Oxford University Press, 1980, p. 134.

64. Fernando Mariás. *Bernini*. El arte y sus creadores núm. 20. Madrid: Historia 16, 1994, p. 5.

65. Howard Hibbard. *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones, 1982, pp. 115 -118.

66. Kenneth Clark. *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 275-276.

67. Vicente Maestre (dir). *Conocer la Pintura. Tiepolo*. Barcelona: Orbis, 1995, p. 2.

68. Jean Starobinski. *L'Invention de la Liberté*. Ginebra: Skira Booking International, 1994, p. 11.

69. E. H. Gombrich. *Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Garriga. 1975, p. 363.

Figura 41.
Balthasar Nauman, arq;
Giovanni Battista Tiepolo, pintor
Sala de l'Escala de
la Residència episcopal
de Würzburg
Helios i els Quatre Continents
1750 -1753

70. Lionello Venturi. *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 198.

71. Rudolf Wittkower. *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978, p. 487.

72. La fe del Renaixament en la raó humana i la ciència com a font de veritat i com a mitjà per millorar l'entorn físic i social (Francis Bacon 1561-1526) va ser encoratjada pels desplegaments científics malgrat les suposicions teològiques (retractació forçada de Galileo el 1633). Descartes va aplicar el mètode lògic de les matemàtiques per descobrir veritats científiques i filosòfiques "auto-evidents", mentre que Newton enfatitzava la inducció a partir d'observacions experimentals. Els reptes de la raó envers els valors tradicionals i les institucions religioses i polítiques van derivar de la interpretació històrica de la Bíblia i de les demandes per la llibertat política i intel·lectual que va fer Spinoza (1532-1677). Els filòsofs francesos van assumir la direcció de l'il·luminisme el segle XVIII. Montesquieu (1689-1755) va fer servir la història britànica per recolzar les seves nocions sobre el límits del govern. Els diaris i les noveles de viatges exòtics de Voltaire (1694-1778) il·lustraven les tendències intel·lectuals envers una ètica secular i relativista. El concepte radical del contracte social i de la bondat inherent a l'home, tan comú de Rousseau (1712-1778) va donar una nova força al republicanisme anti-monàrquic. L'enciclopèdia (1751-1772) editada per Diderot i d'Alambert, concebuda com un monument a la raó, es dedicava ampliament a pràctiques tecnològiques. A Anglaterra, els ideals de llibertat religiosa i política es relacionaven amb la filosofia empirista, amb la ciència i amb els seguidors de Locke. Però l'empirisme extrem de Hume (1711-1776) i Berkeley (1685-1753) van posar límits a la identificació de la raó amb la veritat absoluta, com ho va fer també l'aproximació evolucionista cap a la llei i la política de Burke (1729-1797) així com l'utilitarisme de Bentham (1748-1832) i Adam. En aquests termes s'ex-

Ara, penseu en el segle XVIII, ens diu Lionello Venturi, en Guardi o en Tiepolo per exemple: ambdós van fer obres d'art perfectes, però mai els va passar pel cap oposar-se al gust del públic, ni introduir en les seves obres elements contraris al gust de la seva època. Al contrari, sempre van tractar de satisfer el seu públic i gràcies als seus esforços per fer-ho, van trobar el camí de la perfecció⁷⁰. Wittkower, remarca que en contrast amb l'il·lusionisme del segle XVII, la manera de pintar retòrica i emfàtica de Tiepolo, era sofisticada i hiperbòlica en un sentit típicament del XVIII. Tot i que va fer servir tota mena de mitjans il·lusoris per conjurar un món fictici, sempre semblava burlar-se'n davant la seriositat de l'intent⁷¹. Des de la mort de Bernini, enterrat com un príncep, a Santa Maria la Maggiore de Roma, fins a l'execució del rei Lluís XVI de França, el 21 de gener del 1793, van passar poc més de cent anys. El rol de l'artista i del governant, era ja un altre. L'obra de Tiepolo se situa enmig d'aquest període, una obra fascinant que va tractar de representar unes glòries que estaven a punt de caure i que, en moments de feblesa potser ni ell mateix se les creia. Però de les cendres d'aquest vell ordre, del cel de l'Olimp i del de l'Antic Règim, va sorgir una nova ciència i una nova actitud envers la natura. El relat promet noves i fascinants etapes.

Durant quasi mil anys la principal força creadora de la civilització occidental va ser el cristianisme, però més tard, cap al 1725, va declinar de sobte i pràcticament va desaparèixer de la societat intel·lectual. És clar que això va deixar un buit. L'home no podia deixar de creure en alguna cosa exterior a ell mateix i durant els cent anys següents, es va anar gestant una nova fe, que per irracional que pugui semblar, va aportar molt a la nostra civilització: La fe en la divinitat de la natura, la del món visible que no ha estat creat per l'home i que es percep a través dels sentits. Els primers elements d'aquesta nova direcció del pensament humà es va produir sobretot a Anglaterra i potser no sigui casual que fos Anglaterra el primer país on va davallar la fe⁷². Al voltant de 1730 el filòsof francès Montesquieu observava: "A Anglaterra no hi ha religió, si algú l'esmenta, la gent se'n riu". Montesquieu⁷³ no veia més que les ruïnes de la religió i tot i ser un home molt intel·ligent, no podia preveure que les ruïnes, en el sentit literal de la paraula, formaven part del camí subtilíssim per on la fe en el poder diví s'infiltraria una altra vegada a la consciència del món occidental.

Les ruïnes de l'Era de la Fe eren ja part de la natura, o millor dit, una mena de via d'accés envers la natura, a través del sentiment i del record, evocant aquell curiós estat mental que, en la primera part del segle XVIII, serviria de prelude usual per gaudir de la bellesa natural, una dolça malenconia. Tiepolo va saber crear una trajectòria autònoma i irrepetible, el caràcter de la qual va ser reconeguda de seguida com a única i insuperable. El curs poètic de la carrera de Tiepolo sempre ha semblat que posseïa la certitud suprema d'un gran riu i l'equilibri de l'òpera clàssica: límpida i solemne, espontània i natural. La seva facilitat narrativa i la



pressa un almanac d'àmplia difusió sintetitzant el món al qual es refereix Montesquieu en els texts que s'acaben de citar. Cfr: *The World Almanac and Book of Facts 1993*. Londres, Sidney i Auckland: Pan Books 1992, pp. 365-366.

73. Kenneth Clark. *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 383-386.

74. Giandomenico Romanelli. "Giambattista Tiepolo: A Meditation on History, Time and Death", a: Keith Christiansen (ed). *Giambattista Tiepolo 1696-1770*. Catàleg d'exposició. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 15.

75. En el segle XVII es mantenen velles tradicions de la cultura occidental, com les referents a l'estructura de l'univers que, segons la teoria ptolomeica i l'escolàstica, s'explicava mitjançant els quatre elements de la cosmologia de la tradició d'Aristòtil i per la superposició d'onze esferes als cels. Aquesta representació del cosmos era la mateixa que la de la Baixa Edat Mitja i del Renaixement i és la que Calderón de la Barca, el gran poeta barrocc, va traslladar a les seves obres, especialment a *La vida es sueño*, on va expressar la lluita que, en l'origen del món, mantenen els quatre elements fins que la Santíssima Trinitat arriba per a resoldre el pleit: El Pare (el Poder) els separa, el Fill (l'Amor) els uneix i l'Esperit Sant (la Saviesa) determina el seu lloc i la tasca a realitzar. Així la confusió i el caos esdevenen unitat i harmonia, com un reflex de la Divinitat. Cfr. E.M. Wilson. "The Four Elements in the Imagery of Calderon", a: *Language Review*, XXXI (1936), pp. 34-47. F. Rico. *El pequeño mundo del hombre*. Madrid, 1969, p. 252. P.H. Green. *España y la tradición occidental, II*. Madrid, 1969, cap II. M. D'Ors, "Tres lugares comunes en la versión de Ledesma", a: *Revista de Literatura* nº 77-78. Madrid, 1978, pp. 40-51. Citats a: Santiago Sebastián. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 17.

76. Erwin Panofsky. *La perspective comme forme symbolique*. París, 1975, p. 160. Citat a: Miriam Milman. *Les Illusions de la Réalité. Architectures peintes en Trompe l'œil*. Ginebra: Skira, 1992, p. 27.

77. Miriam Milman. *Les Illusions de la Réalité. Architectures peintes en Trompe l'œil*. Ginebra: Skira, 1992, pp. 27-31.

fecunditat sorprenent de les seves invencions figuratives van ajudar Tiepolo a trobar solucions formals, naturals i originals i un estil confiat en ell mateix, però sempre nou. L'estil, d'accents sorprenents i imprevisibles i la seva preferència creixent per l'argenteria, colors preciosos i solucions compositives tan amples com l'ocasió o el tema ho requerissin, aïllava una simple figura o donava forma a una escena complexa i creava formes espirals o expandides amb cadències simfòniques i majestuosos⁷⁴.

Els teòrics del Renaixement, en donar als pintors els medis matemàtics per a la representació de l'espai, van donar pas, a un món pictòric empíric, tancat, fragmentat i desordenat, a un univers sense límits, unificat i coherent. Del cosmos aristotèlic, construït al voltant del centre de la terra⁷⁵, es va passar a un univers objectiu, continu i tridimensional on la presència divina es revelava sublimada en l'allunyament de l'infinit. En la pintura mural, la utilització de la perspectiva científica va donar la seva autèntica dimensió al *trompe l'œil* arquitectònic i també el va portar fins als seus límits, però, com diu Panofsky, la perspectiva va ser una arma de doble fil⁷⁶. D'una banda l'horitzó pictòric es va obrir amplificant el camp de visió, donant una realitat i un pes als objectes que els situava en un espai lluminós i aeri, però de l'altre implicava una contradicció: tot materialitzant l'infinit en un punt indissolublement lligat a l'ull humà, la perspectiva creava una correspondència unívoca que immobilitzava a l'espectador i condicionava la seva percepció visual. La negació de tota relació amb l'arquitectura ambiental i l'obertura d'un espai infinit on la línia d'horitzó era absent, van fer possible la comunicació amb el més enllà⁷⁷.

Tiepolo va ser un gran pintor imaginatiu, el darrer artista que es va trobar còmode amb els temes de l'al·legoria i de la mitologia clàssica, que tan aviat tractava amb una certa frivolitat enginyosa com la investia d'un meravellós llenguatge romàntic. Tant si era per a la negació de la realitat arquitectònica del suport com per ampliar-lo, quan jugava amb les alçades vertiginoses o bé creava espais harmoniosos i lluminosos, tan lògics com incoherents en *trompe l'œil* arquitectònic, feia servir el nou espai prospectic per afirmar la tercera dimensió d'un món a escala de la natura i de l'ésser humà. Els enormes esquemes de frescos de Tiepolo són les últimes visions d'aquella tradició del Renaixement on els homes i els déus podien barrejar-se lliurement en un mateix element⁷⁸.

Un capítol important de la seva carrera madura va començar amb l'encàrrec per a decorar la Kaisersaal o Saló imperial, i la gran *Escala de la nova Residència episcopal de Würzburg* (1750-1753). Un excel·lent treball que unifica meravellosament l'arquitectura de Balthasar Neumann, els estucs d'Antonio Bossi i els frescos de Tiepolo. Encara avui la residència constitueix un exemple excepcional de col·laboració entre arquitectes i artistes. El missatge de Tiepolo i la forma pictòrica com s'expressa a Würzburg, és



una visió al·legòrica dels cels de l'Olimp i dels quatre continents. Està basada en tradicions que des del Renaixement van servir per les necessitats propagandístiques de les elits dirigents d'Europa. Per nosaltres les pintures de Würzburg representen un món del passat que se n'ha anat sense que ho lamentem gaire i que només podem recuperar avui mitjançant un acte d'imaginació històrica⁷⁹.

El gran esbós a l'oli de Tiepolo⁸⁰, anticipant el sostre de *l'Escala principal de la Residència episcopal de Würzburg*, mostra el tema de la sortida del sol sobre el món amb una gran riquesa de figures que s'ofereixen a l'espectador amb una disposició torbadora. El marge de la representació es concep com una base estable que gira en l'entorn de la Terra, situada al centre de la pintura, amb un cel ennuvolat i poblat de figures mitològiques que es concentren a l'entorn del déu del sol. En els quatre costats de la representació, hi ha grups monocroms de figures. Aquests grups, en què ja s'havien previst les figures d'estuc, són figures que ocupen els angles de la volta que difícilment s'haurien pogut tractar de manera satisfactòria, amb una creació purament pictòrica. D'altra

Figura 42.
Piranesi. Carcieri
1742

78. Sir Michael Levey. *De Giotto a Cézanne*. Barcelona: Destino, 1992, p. 236.

79. Donald Posner. "Tiepolo and the Artistic Culture of Eighteenth-Century Europe" Citat a: Giandomenico Romanelli. "Giambattista Tiepolo: A Meditation on History, Time and Death", a: Keith Christiansen (ed). *Giambattista Tiepolo 1696-1770*. Catàleg d'exposició. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 19.

80. Oli sobre tela, 185,2 x 139,4cm. Nova York: Metropolitan Museum of Arts, Wrightsman Collection.

banda, aquestes figures separen clarament els quatre costats del fresc i accentuen els valors de la pròpia composició, en què apareix, a cada costat, una successió tancada de figures que culmina en un personatge particular. Aquestes figures principals, a les quals dona tant relleu, són la personificació dels quatre continents, excloent-hi el d' Austràlia tot i que en aquella època ja era conegut. La identificació no presenta problemes, doncs en la motllura del sostre hi figuren els noms de cada continent. Una ajuda que d'altra banda no calia ja que les característiques que dona Tiepolo a aquestes personificacions dels continents, són prou entenedores, tot i que no sempre coincideixin amb les propostes que es presenten a la *Iconologia* de Cesare Ripa, el manual iconogràfic més difós en l'època barroca⁸¹.

Les pintures del sostre de *l'Escala principal de la Residència episcopal de Würzburg* és una de les obres que també he pogut visitar. Per contemplar un sostre pintat cal aixecar el cap, aquest és un gest molt cansat al cap d'una estona. Mirar les pintures de Tiepolo cansa, ens obliga a tirar el cap enrera, a girar-lo en totes direccions fins que es té una sensació de vertigen. Res no pesa en una pintura de Tiepolo. Com els astronautes en estat d'ingravedesa, figures i arquitectures escapen a l'atracció terrestre. Tots els seus personatges volen en totes direccions, a la manera dels trapezistes de circ que s'allunyen i es troben tot volant. Tiepolo ens transporta cap al cel, ens fa volar, com si estiguéssim a dalt d'un núvol. En veure el fresc de la gran escala de la Residència episcopal de Würzburg es té la sensació que els seus personatges, que desborden les motlures del sostre, volen escapar-se del marc establert i despenjar-se, com una mena de joc de cuina i amagar planetari⁸².

La distorsió prospectiva en els límits de la visió global del fresc del sostre de la gran escala, explica que mai es va tractar d'aconseguir que el visitant tingués un punt de vista principal. Pel contrari, el fresc s'havia d'anar obrint a l'espectador mentre anava ascendint per l'escala. A pol·lo està representat al centre del cel, Venus i Mart descansen sobre un núvol i a darrera apareixen les quatre estacions en un cantó, cap a l'esquerra. Les Hores que també hi estan representades es poden reconèixer per les seves ales de papallona. La part superior del fresc s'organitza per ser vista des de l'angle oposat que mostra a Mercuri i una mica més avall, veiem Diana, Júpiter i Saturn⁸³. En sortir del palau, el mateix cel de Tiepolo il·lumina els boscos veïns.

S'ha dit sovint que l'art de Tiepolo era el d'un món oníric i sublim, pròxim a l'esfondrament, que el segle XVIII estava condemnat, que era un món teatral on la condició humana n'estava exclosa, potser sigui un art d'una gran bellesa, però banal i fals. La lliçó que ens ensenya, qui sap entendre-la, és, però tota una altra, és la que restableix la pintura com a un estat d'observació i d'intel·ligència⁸⁴. Tot el geni de Tiepolo tracta, en la seva formi-

dable capacitat d'atrapar la veritat del detall, d'organitzar el conjunt, d'orquestrar els colors, la llum i les actituds i d'exaltar l'espai tot conservant la claredat més rigorosa. L'art de Tiepolo és un miracle d'equilibri i d'intel·ligència. Però ni la intel·ligència ni l'equilibri de Tiepolo, ni els déus de l'Olimp que va representar, ni el poder dels seus bisbes-prínceps, arruïnats després de pagar-li el preu de les seves representacions, van poder fer res davant de la força emergent de la raó. Un nou ordre havia començat i el *Cenotafi de Newton* seria la més rellevant de les seves manifestacions, hem arribat a una nova escala del relat.

Al cap de poc temps, després que Tiepolo hagués completat la *Glorificació de santa Teresa*, es van celebrar a Londres els funerals de Sir Isaac Newton, un heroi popular en el segle XVIII. Als funerals de Newton hi va ser present un jove autor francès que acabava de sortir de La Bastille. Li havien prohibit de quedar-se a París i s'havia refugiat a Londres. Es deia Voltaire i les seves *Cartes filosòfiques* estaven a punt de desencadenar el que es va anomenar el Segle de la Llum, un segle que també va ser de revoltes, de persecucions i d'enfrontaments. Voltaire admirava a Descartes i Newton i les seves idees ben aviat, van significar una mena de lluita dels moderns contra els antics. S'entén per antics, tots aquells que el volien tornar a tancar a la presó per tal de no sentir les seves càustiques opinions⁸⁵. A les *Cartes filosòfiques* explicava les impressions d'aquell viatge a París, on segons Voltaire, "l'univers es veu ple d'elements de matèria subtil, en canvi a Londres deia, no s'hi veu res de tot això. Entre els cartesians, continua dient, tot succeeix per efecte d'un impuls incompreensible. Però per Newton, tot és degut a una força d'atracció de la qual no se sap ben bé la causa. A París s'imaginien la terra com un meló i a Londres, aplanada pels pols. Per a un cartesià la llum existeix en l'aire, en canvi per a un newtonià ve del sol en sis minuts i mig". El cèlebre Newton, el destructor del sistema cartesià, va morir el març de 1727, va viure honorat pels seus compatriotes, i va ser sepultat com un rei que hagués fet el bé als seus súbdits, ens acaba dient Voltaire⁸⁶.

L'any següent de la mort d'Isaac Newton neix a París Louis-Étienne Boullée, un arquitecte que va participar en els programes d'arquitectura pública del regnat de Lluís XVI⁸⁷. Boullée, va participar en el projecte i construcció de la nova presó de la Grande Force (1780-1782), que havia de substituir la de Châtelet. Una presó com La Bastille, de la qual havia sortit Voltaire i que els artistes i els arquitectes consideraven una il·lustració directa del sublim: un indret de terror i de poder com els que evocaven els calabossos de l'antiguitat i de la fosca Edat Mitjana, representats d'una manera espectacular en els dibuixos (figura 42) de les *Carceri* de Piranesi⁸⁸.

L'arquitecte del Segle de la Llum creia, com els filòsofs i els científics de la seva època, en el déu Progrés i amb la deessa Raó. Dibueixava temples

81. Frank Büttner i Wolf Christian von der Mülbe. *Giovanni Battista Tiepolo. Gli Affreschi di Würzburg*. Milà: Rusconi Libri 1981, p. 97.

82. Alain Buisine. *Les ciels de Tiepolo*. París: Gallimard 1996, p. 22.

83. Chantal Eschenfelder. *Giovanni Battista Tiepolo 1696-1770*. Colonia: Könemann, 1998, p. 85.

84. José de los Llanos. "La clarté générale", a: *Connaissance des Arts*, núm. 128. París, 1998, p. 34.

85. Jean-Pierre Maury. *Newton e la meccanica celeste*. Milà: Universale Electa/Gallimard, 1995, pp. 84-85.

86. De les Cartes filosòfiques de Voltaire, a: *La filosofia di Newton*. Milà: Laterza, 1968. Citat a: Jean-Pierre Maury. *Newton e la meccanica celeste*. Milà: Universale Electa/Gallimard, 1995, p. 166.

87. Jean-Marie Pérouse de Montclos. *Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. París: Arts et Métiers Graphiques, 1969, pp. 125 i ss.

88. Anthony Vidler. *El espacio de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 114-116.

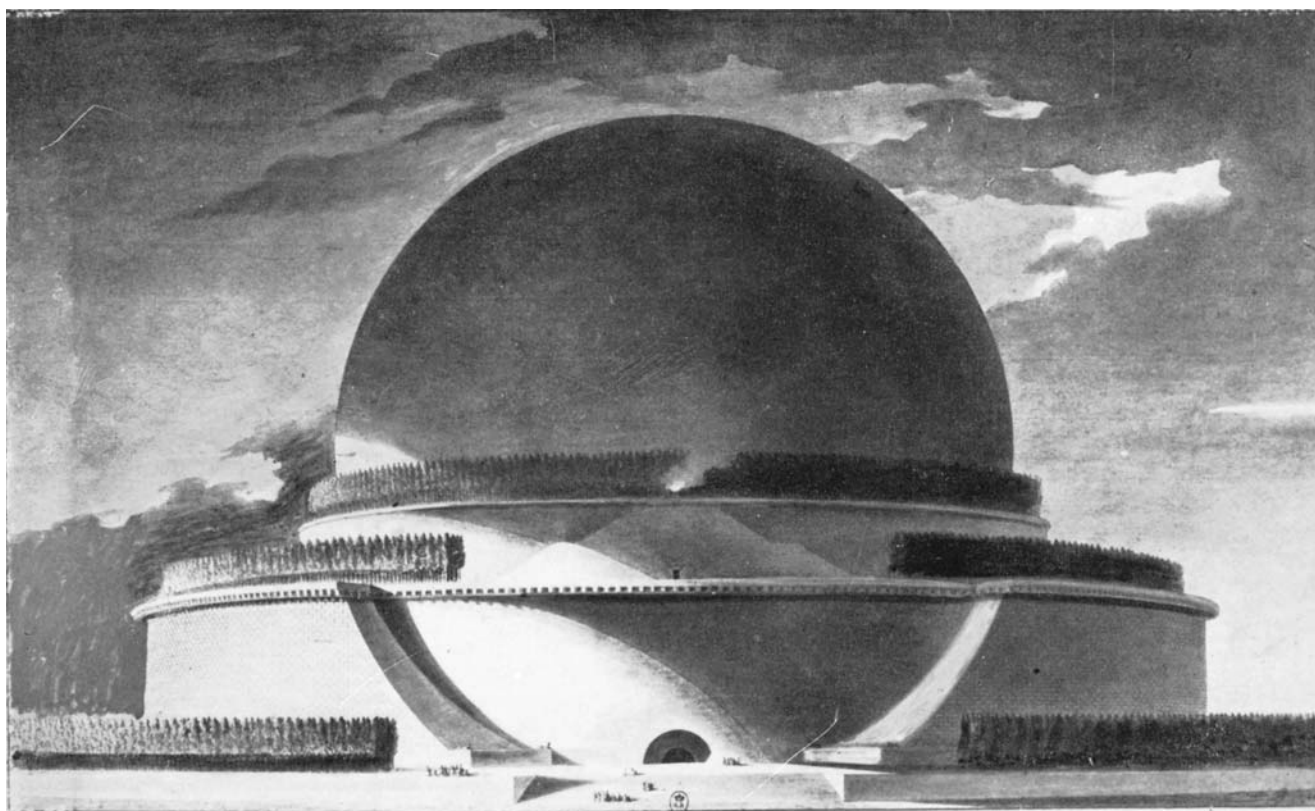


Figura 43.
Etienne-Louis Boullée
Cenotafi de Newton
Vista exterior
1784

que magnificaven l'ideal del temps i construïa edificis que responien tant a les exigències de l'alta societat com a les de la vida de la ciutat. L'Arquitectura participava així directament del sorgiment del pensament modern que arruïnava l'antic món per construir millor l'esdevenidor⁸⁹.

Amb Newton va néixer l'astronomia moderna, ell va explicar la naturalesa de la llum i sobretot va descobrir la llei que regula la mecànica celeste. La seva època va ser pròdiga en estudiosos del firmament que, en l'entorn del "planeta" Newton, apareixien gairebé com els seus satèl·lits. La seva fama i la seva influència van travessar el Canal i van seduir els revolucionaris francesos. ¿Què podria ser millor que la revolució del cel quan s'estava fent la revolució a la Terra? Probablement, Louis-Étienne Boullée va saber que uns dels descobriments de Newton va ser que la Terra havia estat originalment de forma exactament esfèrica i després aplanada pels pols, cosa que havia impressionat el públic no científic del seu temps, com ja hem vist en els escrits de Voltaire. Però el discurs de Louis-Étienne Boullée suggeria només una relació casual amb els escrits de Newton. El seu *Cenotafi de Newton* és, en el fons, d'un caràcter molt més visual que científic. L'esfera, que representa la Terra, forma a l'interior una mena de planetari amb el panteó de Newton a la seva base. En el mateix sentit, els contemporanis de Boullée s'estimaven més el cercle per la regularitat de

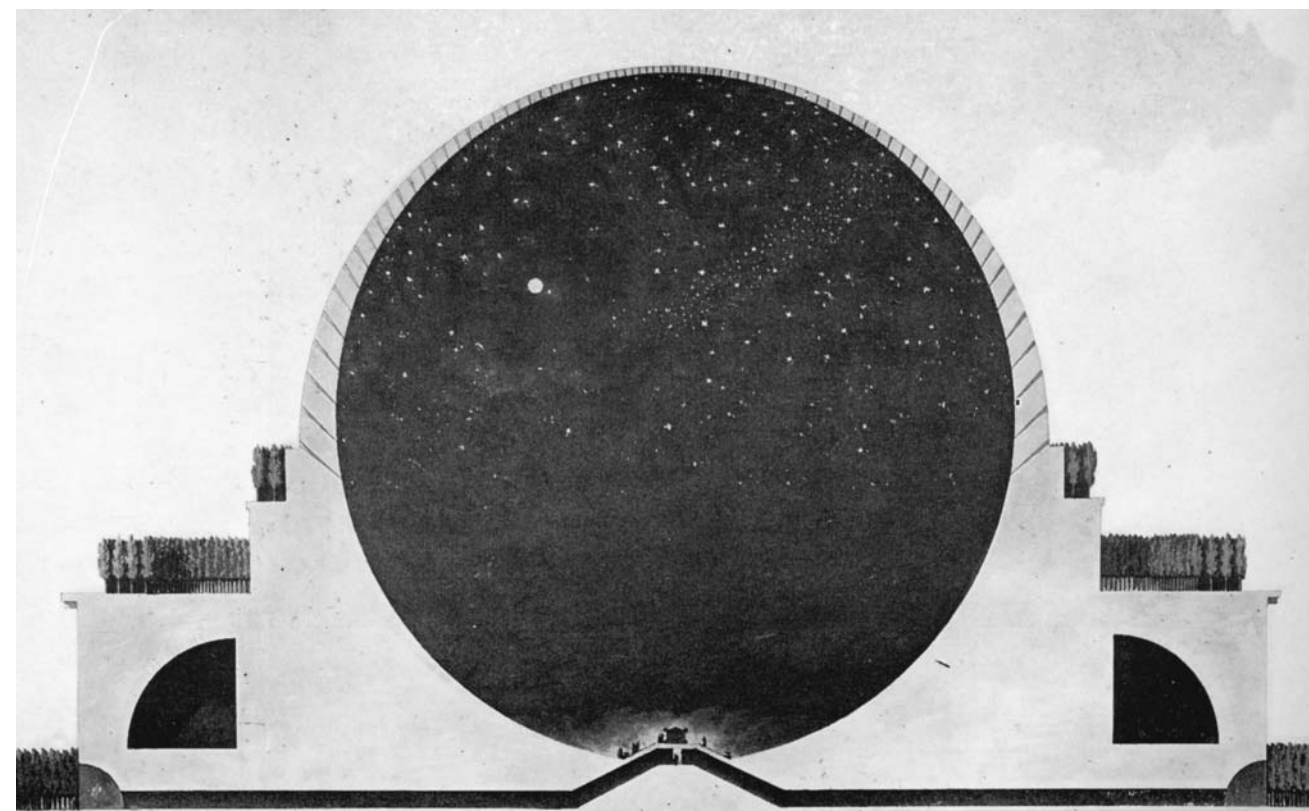


Figura 44.
Etienne-Louis Boullée
Cenotafi de Newton
Vista interior
1784

la seva forma, però ell preferia per sobre de totes les formes l'esfera i deia: "De totes aquestes observacions se'n dedueix que l'esfera, en totes les seves referències, és la imatge de la perfecció"⁹⁰. Una frase que hauria pogut signar també Adrià, tot i que és curiós assenyalar que, un contemporani i compatriota de Boullée, Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, en la seva història de l'arquitectura, encapçalava la pàgina sobre "Formes principals de voltes i sostres que s'han utilitzat en edificis sagrats durant la decadència de l'art"⁹¹ amb una imatge del *Pantheon*, tot i que el datava erròniament com a posterior al segle IV.

El monument públic, vinculat des de l'antiguitat a l'exaltació de monarques, sants o mercenaris, va adquirir una orientació radicalment diferent a partir de la Revolució Francesa. Es van concebre els monuments com a exemple, de les virtuts dels ciutadans il·lustres, com a benèfics per a la humanitat, ja que tractaven d'enaltir a les personalitats que havien desenvolupat el concepte de dignitat per a l'ésser humà. El més destacat d'aquests projectes és el *Cenotafi a Newton*, de Louis-Étienne Boullée i també el dedicat per Lequeu als homes il·lustres. Si el primer és una utopia artística de gran força suggestiva i revolucionària de les formes del monument commemoratiu o funerari a l'ús, el segon és un curiós compromís entre la idea del panteó imperial romà, com el d'August, l'o-

89. Annie Jacques i Jean-Pierre Mouilleseaux. *Les architectes de la liberté*. París: Gallimard, 1988, p. 11.

90. Allan Braham. *The Architecture of the French Enlightenment*. Londres: Thames & Hudson, 1980, p. 116.

91. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt. *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 17^e siècle jusqu'à son renouvellement au 18^e siècle*. París, 1811-1823. Cfr. Anthony Vidler. *El espacio de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 257 i ss, figura 153.

92. Manuel García Guatas, "Paisaje, tradición y memoria" a: Javier Maderuelo, coor. *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1996, pp. 89-90.

93. <http://icar.poliba.it/storiacontem-poranea/seminari/sorbo/SORBO03.HTM>

94. Boullée. *Assaig*. Citat a: Klaus Lankheit. *Il tempio della ragione. Disegni inediti di Boullée*. Milà: Magma Editrice, 1977, p. 37.

95. Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, p. 11.

96. Robert Rosenblum. *Transformations in late eighteenth century art*. Princeton: Princeton University Press, 1967. Citat a: Philippe Madec. *Boullée*. Madrid: Akal, 1997, p. 51.

belisc, o la columna entorxada amb lloers i l'escultura allotjada en nínxols en el seu voltant com una galeria de personatges. Però s'ha d'advertir que són monuments pensats no pas per un lloc urbà, sinó per a la natura, doncs no s'ha de perdre de vista que els arquitectes de la Il·lustració van tenir abans que res vocació de paisatgistes⁹².

Per Louis-Étienne Boullée el monument funerari o Cenotafi, tenia com a exigència immortalitzar la memòria d'aquells a qui estava consagrat. Havia d'evocar la idea universal de la mort i s'havia de representar mitjançant volums nus i semi-enterrats, quasi com si la terra en robés una part. El monument principal havia d'estar aïllat de la resta, per donar la sensació de l'excavació de la sepultura⁹³. La idea de la mort, va conduir Louis-Étienne Boullée a la determinació de l'arquitectura de les ombres, al sentiment del sublim: "Temple de la mort! El vostre aspecte ha de glaçar els nostres cors". Així ho havia escrit Boullée en el seu assaig⁹⁴. La pròpia paraula és recurrent en l'escrit de Louis-Étienne Boullée i la relació amb la natura té alguna cosa de l'actitud romàntica. Boullée explicava haver concebut les ombres com a element important del projecte, tot passejant sota la llum de la lluna, individualitzant la superació del límit físic dels objectes en la capacitat de decoració de les ombres. La gran intuïció de Boullée va ser haver concebut el moment narratiu com a una fase del projecte, tal com ho ha explicat Aldo Rossi, així, l'autobiografia de l'obra esdevé la de l'artista. Del segle XVIII en endavant l'art oficial va anar perdent, de mica en mica, els seus tradicionals significats simbòlics. Una revolució arquitectònica, que vista des de la distància, supera a la Revolució Francesa per la seva magnitud cultural. La cúpula, que tenia un significat còsmic i que s'utilitzava generalment en els monuments funeraris i commemoratius, va passar a coronar les Borses i els Teatres d'Òpera, fins i tot els salons i els casinos⁹⁵.

En aquests moments de canvi, vindrà un cop més a ajudar-nos Robert Rosenblum que explica que les profundes transformacions dels finals del segle XVIII van deixar una herència de somnis molestos i irrealitzables, incloent-hi el somni de la tabula rasa, que no va deixar mai de turmentar i alimentar la imaginació dels artistes del període modern. En un esforç per establir una separació total envers les condicions suposadament decadents en què havien nascut, un temps alternativament destructiu i constructiu, molts arquitectes d'aquest període van projectar edificis amb les formes més rudimentàries, com si així poguessin fer tabula rasa, a partir de la qual es podria començar una nova època històrica⁹⁶. Dos-cents anys abans que Ad Reinhardt, els nostres arquitectes revolucionaris se situaven en posicions semblants.

Louis-Étienne Boullée s'havia format com a pintor. Pensava que la completa potencialitat de la forma arquitectònica només es podia realitzar mitjançant la representació gràfica d'edificis. Boullée, igual que Piranesi,

és el mestre de l'arquitectura dibuixada, d'una arquitectura que expressa la idea de renúncia a ser construïda. Els seus projectes inicials partien de representacions gràfiques de mesures impossibles però, a poc a poc, va començar a desprendre's d'atributs clàssics i va dibuixar masses geomètriques nues i amb potents relacions. La més celebrada d'aquestes creacions abstractes és, la proposada pel *Cenotafi de Newton*. La composició de l'interior del cenotafi constitueix el més realista dels quadres. "Tan sols es podia concebre pels mitjans de l'art a l'ús. Hagués estat impossible de convertir en pintura el blau d'una nit pura, sense cap núvol, color que, potser gairebé imperceptible, està desproveït de tons i de gradacions i, sobretot el to obscur del blau del cel, ja que cal que els astres brillants de llum, se'n desprenguin cruament i viva". Hellen Rosenau –la gran compiladora de l'obra de Boullée– aproxima raonablement aquesta cita a un discurs de Diderot per al Saló del 1763: "Desafio el més agosarat d'entre els artistes a suspendre el sol i la lluna al bell mig de la seva composició, sense enfosquir aquests dos astres, ni amb vapors ni amb núvols. El desafío a elegir el seu propi cel tal com es troba en la natura, farcit d'estrelles brillants com en la nit més serena"⁹⁷. Sembla com si Boullée hagués volgut rellevar el desafiament de Diderot, demostrant que l'arquitectura és l'única disciplina apta per reproduir el cel "tal i com és a la natura". Aquesta aposta pot sorprendre per la seva originalitat. En realitat, no és més que la conseqüència lògica d'una evolució de l'arquitectura com per exemple el *Pantheon* de Sainte Geneviève i la revolució de la mecànica celeste de Newton.

El *Cenotafi de Newton* (figura 43) era una esfera que s'aixecava sobre una estructura circular, d'uns 160 metres de diàmetre, envoltada d'avingudes anul·lars de xiprers. El cenotafi pròpiament dit era un element petit al fons d'aquest marc, il·luminat per les estrelles⁹⁸. L'interior del cenotafi està buit, a part del sarcòfag, no hi ha res que distregui l'atenció, tan sols conté "espai": Un espai il·luminat per les estrelles, mitjançant minúscules perforacions en la superfície de la cúpula, que són obertures estel·lars agrupades com a constel·lacions celestials. Amb un orgull evident Louis-Étienne Boullée va escriure que tot això era de la seva invenció⁹⁹: "Era en el cel que jo volia col·locar a Newton". Però, com diu Manfredo Tafuri: "Boullée aïllarà el silenci geomètric piranesià i es trobarà obligat a substituir l'antiga simbologia de la transcendència per una simbologia de l'home que se sacrilitza ell mateix"¹⁰⁰. Un gravat amb els efectes d'una nit estrellada, (figura 44) un altre que mostra els efectes del dia i una mena d'astrolabi col·locat al centre de l'esfera, són la llar d'una misteriosa resplendor lluminosa. La impressió d'immensitat i d'immaterialitat de l'espai interior és tan esglaiadora que l'espectador –que potser seria un monjo caputxí?– estaria "obligat, com per cent forces majors, quedar-se clavat al lloc que li ha estat assignat" –el pol inferior de l'esfera¹⁰¹–, tot i que el sarcòfag serà l'única referència material, aquest podrà creure que es troba en un gran altiplà o en el bell mig del mar¹⁰².

97. Diderot, *Salon de 1763*, Edit. Assezat, t. X, p.187. Citat a: Jean-Marie Pérouse de Montclos. *Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. París: Arts et Métiers Graphiques, 1969, p. 199.

98. John Summerson. *The Architecture of the Eighteenth Century*. Nova York: Thames & Hudson, 1986, p. 85.

99. Emil Kaufmann. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, pp. 97 i 99.

100. Manfredo Tafuri. *La esfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turí: Giulio Einaudi, 1980, p. 68.

101. Arnheim Sedlmayr: *El edificio esférico*. Sobre el edificio esférico como atentado contra la ley de la gravedad, como manifestación de la autonomía de la arquitectura respecto de la naturaleza: "El que todo un edificio adopte una forma esférica representa el mayor desafío / al imperio de la gravedad exceptuado el vuelo. El globo arquitectónico toca el suelo en un único punto y está presto a despegar. En virtud de su independencia / de las normas que rigen la actividad terrestre, la forma esférica se reserva para / edificios cuya finalidad case con dicha independencia. (...) www.etsav.upc.es/personals/tih03/03pset03/thi3.htm -

102. En la descripció d'aquest projecte feta per Madame Brongniart, apareix el comentari de Boullée: " Al voltant del seu globus hi han canals que reben la llum de manera que la reflecteixen en la cúpula on la llum forma les estrelles. La tomba està al centre, com l'estrella polar, de manera que aquesta tomba està posada com quan un es troba en un gran altiplà o bé al bell mig del mar i que no veu res més que la cúpula del cel i es té la impressió real d'habitar en la immensitat", (carta del juny del 1794). Citat a: Jean-Marie Pérouse de Montclos. *Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. París: Arts et Métiers Graphiques, 1969, p. 199.

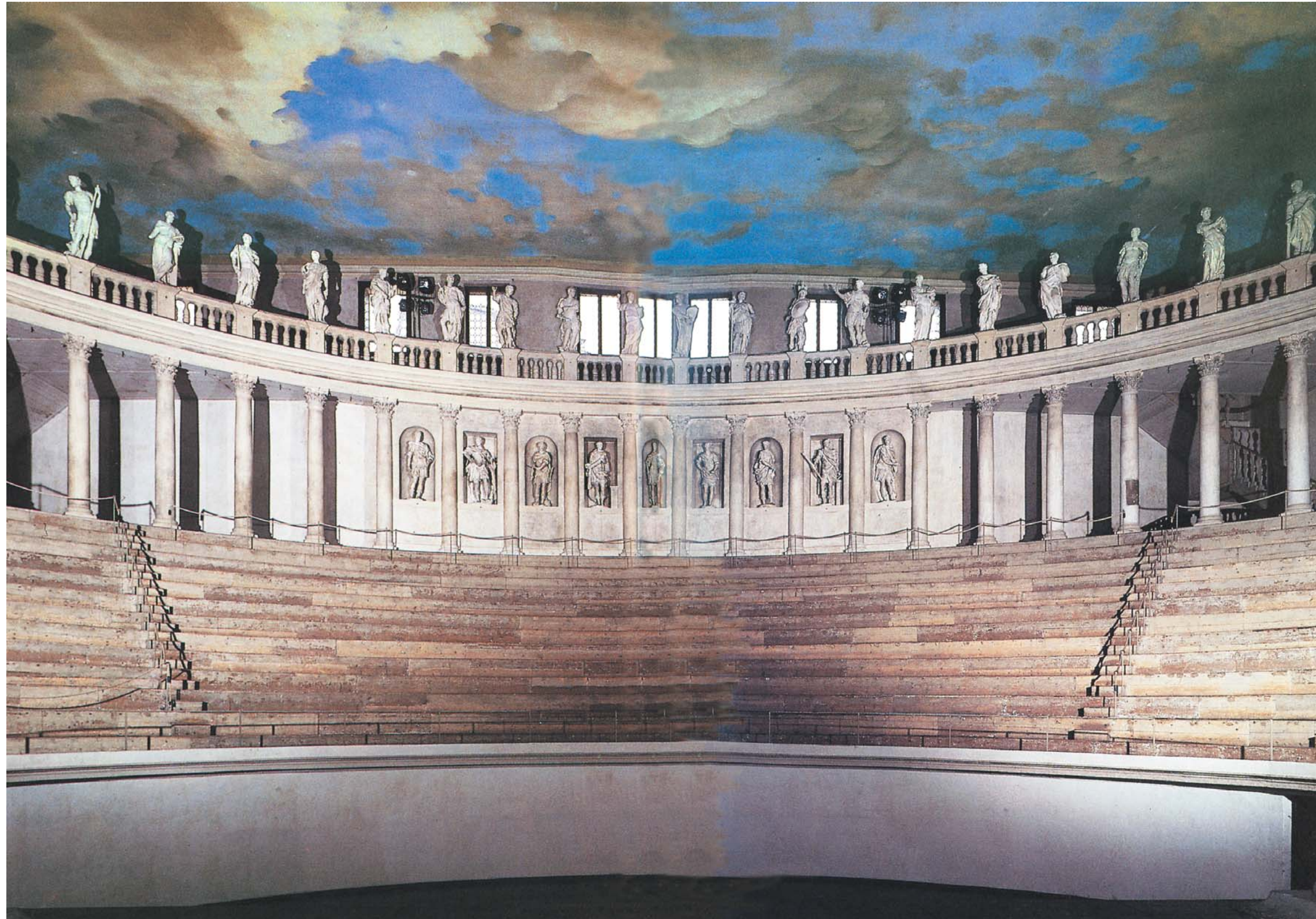


Figura 45.
Andrea Palladio
Vincenzo Scamozzi
Teatro Olimpico
Vicenza
1580-1585

103. Giulio Carlo Argan. *El Arte Moderno*. València: Fernando Torres, 1984, vol. I, p. 30.

104. <http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/sorbo/SORBO03.HTM>

105. Boullée. Citat a: William Vaughan. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, p. 69.

106. Jean-Marie Pèrouse de Montclos. *Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. París: Arts et Métiers Graphiques, 1969, pp. 159-160.

107. <http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/sorbo/SORBO03.HTM>

108. La descripció precisa de la cerimònia d'inauguració per Filippo Pigafetta i Giacomo Dolfin es troba, com totes les altres fonts referides, en la primera representació, en un manuscrit de la Biblioteca Ambrosiana a Milà (ms R 123 sup.), folis 282-328. El document apareix completament transcrit, a: Alberto Gallo. *La Prima Rappresentazione al Teatro Olimpico*. Milà, 1973. Cfr. Andreas Beyer. *Palladio. Le Théâtre Olympique. Architecture triomphale pour une société humaniste*. París: Adam Biro, 1989, pp. 54-56 i 60.

Tant Ledoux com Boullée van projectar edificis esfèrics. La mateixa forma servia per manifestar continguts diversos, ja que l'esfera no té en ella mateixa un especial contingut simbòlic. El seu significat semàntic preceideix a la seva determinació funcional i simbòlica de manera que es presenta sempre com a punt fonamental en un horitzó circular i infinit, fins i tot com a forma típica de la raó i de la seva importància central en un univers infinit¹⁰³.

El *Cenotafi de Newton* té com a exigència i com a caràcter la celebració d'un geni. La utilització de les metàfores i de l'analogia són els components en què es fonamenta el projecte. En el *Cenotafi de Newton*, Louis-Étienne Boullée al·ludia al descobriment de les lleis de la gravitació universal, utilitzant el sistema de rotació dels planetes com a làmpada sepulcral. La sensació és la de trobar-se en la immensitat de l'espai i des de qualsevol cantó, es miri com es miri la superfície, sempre és contínua¹⁰⁴. Boullée honra Newton com el geni que més va aproximar aquests conceptes a la comprensió de l'home: "Oh, així com vós, mitjançant l'abast de la vostra saviesa i el sublim del vostre geni vàreu determinar la forma de la Terra, jo he concebut la idea d'embolicar-vos en el vostre propi descobriment"¹⁰⁵.

El que va fer Louis-Étienne Boullée va ser aïllar el temple que ornamenta l'interior de la cúpula i el resultat va ser l'expansió del cel que decorava la cúpula esdevenint immensa¹⁰⁶. Potser Boullée es recordava dels efectes bastant semblants que Andrea Palladio havia aconseguit al *Teatro Olimpico* de Vicenza, a Itàlia, que veurem seguidament. El teatre era per Boullée un monument consagrat al plaer, el temple del gust, on tot havia de relacionar-se, per tal de definir el caràcter d'una obra determinada, havia de ser una forma objectiva, un model¹⁰⁷.

La teatralitat, el teatral, han estat adjectius, utilitzats en forma despectiva, en la referència a moltes de les obres que hem anat visitant al llarg d'aquesta segona etapa, potser sigui hora d'aturar-nos, doncs en un veritable teatre. Estem arribant al *Teatro Olimpico* de Vicenza (1580-1585), obra d'Andrea Palladio (figura 47) ¿És, però, un veritable teatre? El primer fulletó que em cau a les mans, explica que el teatre es va inaugurar el 3 de març del 1585, davant d'un públic escollit de nobles vinguts d'arreu d'Itàlia¹⁰⁸ i que fins el 1847, tres segles després, no s'hi va a tornar a fer cap altra representació.

La primera representació del *Teatro Olimpico* sembla que va ser memorable. Filippo Pigafetta, cronista apassionat i entusiasta de la ciutat de Vicenza, tot i les seves exageracions, com quan es refereix al nombre d'espectadors que segons ell triplicava la capacitat real del teatre, va aconseguir que la seva fama s'escampés ràpidament, primer a Venècia i després a tota Itàlia, convertint Vicenza en la capital del teatre. El juliol del mateix any de la



Figura 46.
Andrea Palladio
Vincenzo Scamozzi
Teatro Olimpico
Vicenza
1580-1585

109. Fernando Rigon. *Il Teatro Olimpico di Vicenza*. Milà: Electa, 1989, p. 48.

110. Johann Wolfgang von Goethe. *Voyage en Italie (1816)*. Traducció i notes del Dr. Maurice Mutterer. París, 1931, p. 52. Citat a: Andreas Beyer. *Palladio. Le Théâtre Olympique. Architecture triomphale pour une société humaniste*. París: Adam Biro, 1989, pp. 8-9.

111. Fernando Rigon. *Il Teatro Olimpico di Vicenza*. Milà: Electa, 1989, p. 48

112. James S. Ackerman. *Pal·ladio*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977, pp. 177-178.

inauguració es va organitzar al *Teatro Olimpico* una recepció a uns diplomàtics japonesos que es van trobar a Vicenza i que van ser presentats als acadèmics i a la ciutadania present en l'auditori del teatre. Després es van celebrar diversos torneigs el 1588 i un altre el 1612 i després el silenci. S'haurà d'arribar fins el 1782, amb la visita del papa Pius VI, per trobar en el teatre un nou esdeveniment memorable¹⁰⁹. Al cap de poc temps, Goethe va visitar el teatre. Explicava que el *Teatro Olimpico* és com un teatre antic en petit i d'una bellesa extraordinària; però, en comparació amb els nostres teatres, diu, em fa l'efecte d'un nen distingit, ric i ben fet, comparable amb un home de món que, tot i no ser ni tan distingit, ni tan ric, ni tan ben fet, sap millor que ningú, què és el que vol fer amb els seus mitjans¹¹⁰.

Qualsevol que visiti avui el *Teatro Olimpico* de Vicenza o assisteixi a alguna de les nombroses representacions que s'hi fan, només pot quedar impactat per l'exactitud de l'evocació que en va fer Goethe el 1786. La fascinació que produeix el teatre d'Andrea Pal·ladio és comparable a la que Goethe va sentir de manera gairebé intuïtiva en la seva metàfora del nen envoltat de sumptuositat i sense cap mena de funció pràctica. Al *Teatro Olimpico* li manca la condició primordial del funcionament de qualsevol teatre modern, és a dir, la possibilitat de transformar l'escena, d'adaptar-la als condicionants d'una obra, segons les característiques volgudes per un determinat director o escenògraf de teatre.

El *Teatro Olimpico*, pel seu caràcter únic i per la seva increïble bellesa, ha estat més un lloc representatiu que de representació. És un lloc que es presenta com una raresa, com un element irreplicable del qual els vicentins se n'orgulleixen, com un miracle imprevist que havia superat les expectatives de tothom. El *Teatro Olimpico* va poder rebre així, un homenatge d'admiració durant la visita a Vicenza de Napoleó Bonaparte (1807), de l'emperador Francesc I (1816), i del rei Ferran I (1838). Tant sols a la meitat del vuit-cents es van reprendre puntualment les representacions clàssiques, que després van continuar amb una certa regularitat del 1901 al 1931 i del 1934 fins avui, segons una òptica de recuperació històrica, no gaire congruent amb allò que és el teatre, sinó més aviat envers les possibilitats reals i limitades, determinades per la configuració del propi *Teatro Olimpico*¹¹¹. Com diu James Ackerman: Cada gran arquitecte troba la seva antiguitat. En aquest cas l'antiguitat de Pal·ladio és la dels savis humanistes, coneixedors de l'arqueologia i de l'antic més conscients del passat que del modern. Pal·ladio es va plantejar aquest teatre amb una actitud arqueològica, aplicant els seus coneixements sobre les restes dels teatres antics i en la recreació de la seva estructura global¹¹².

Situat al límit del centre històric de Vicenza, ciutat del nord d'Itàlia, el *Teatro Olimpico* de Pal·ladio és el primer teatre aïllat i cobert construït després de l'antiguitat. El seu aspecte exterior no permet de cap manera



Figura 47.
Andrea Palladio
Vincenzo Scamozzi
Teatro Olimpico
Vicenza
1580-1585

esbrinar la seva veritable funció. L'espai escènic interior es dissimula darrere dels murs d'una construcció banal de totxo discret. Abans s'hi accedia per una entrada lateral. No hi havia ni escala sumptuosa ni un ampli *foyer* que conduís a la sala, a la qual s'hi arribava bruscament, sense transició. Avui encara la impressió que es té és forta i grandiosa: en entrar, des de la tribuna dels espectadors o càmara, inscrita en una semiel·lipse, es domina de cop i volta tot l'espai escènic. Més enllà, l'orquestra disposada a un nivell inferior i el prosceni. La mirada és atreta cap els murs de l'escena *-frons scenae-* una façana monumental que fa la funció de decorat. Està compostat de tres nivells horitzontals i els dos registres inferiors es caracteritzen per columnes adossades, coronades sobre l'entablament per estàtues (figura 45). Els intercolumnats estan ocupats per fornícules, en forma de finestra, que acullen estàtues vestides a l'antiga, que són els representants de l'Acadèmia olímpica de Vicenza els mateixos que van encarregar aquest decorat. No es tracta d'un encàrrec principesc, sinó d'un projecte col·lectiu de construcció, elaborat per una societat humanista, estructurada segons els principis democràtics¹¹³. Els nobles de Vicenza estaven familiaritzats amb el teatre, des que la família Porto, que tenia un teatre dissenyat per Serlio, al pati del seu palau, el 1539.

El que el *Teatro Olimpico* presenta i representa, és l'esplendor d'una assemblea de patricis de Vicenza, enamorats de l'antiguitat, una antiguitat que es posa en escena en l'afany d'una glòria eterna. Podrien haver aparegut en l'escena de la mateixa manera que la família Cornaro a la capella de Bernini, però que van preferir aparèixer caracteritzats com a estàtues clàssiques a la columnata del fons, és a dir un "teatre del record". El *Teatro Olimpico* és més un decorat, un ornament, un programa erudit i un manifest solemne impregnat de grandesa, que no un escenari realment practicable, no s'hi pot endevinar un preludi de la concepció escènica moderna, ni tan sols una obra mestra de l'arquitectura del Renaixement.

Però, des d'una òptica contemporània el teatre admet més lectures. David Hockney, que apareixerà en aquest relat ben aviat, en el següent capítol, ens dóna la seva impressió: "El 1979 ... vaig visitar Vicenza ... En el famós *Teatro Olimpico* de Palladio, amb el seu decorat permanent de Vincenzo Scamozzi (1552-1616), hi està representada la pròpia ciutat de Vicenza"¹¹⁴, una representació que els seus habitants poden veure, alhora que s'hi poden veure ells mateixos posats en escena. Quan les representacions, dels misteris medievals, tendien a ser processionals, els espais públics i les façanes de les cases actuaven com a escena i com a teló de fons, el *Teatro Olimpico* de Vicenza va ser el primer teatre cobert del Renaixement. En el mateix text David Hockney també explica la seva dedicació al món del teatre a finals dels anys 1970. Hockney considera, que el teatre de Shakespeare era un teatre cubista que no necessitava escenografies il·lusòries i que potser és per això que aquest teatre no és adient per un mitjà com la televisió, ja que la televisió és

com una caixa que es relaciona amb la visió italiana del teatre, en què darrere de la caixa es crea una il·lusió i que aquesta il·lusió implica l'existència d'una perspectiva.

El *Teatro Olimpico* apareix en aquest relat, pel seu cel, el fals cel que decora el fals sostre de l'auditori, realment és curiós que una obra de la qual es té una excel·lent documentació, mantingui encara un aspecte amagat: el seu cel (figura 46).

Sobre el cel del *Teatro Olimpico*, es poden trobar textos com aquest: "La unió entre la càmara i l'escena roman com el punt feble de tota la composició del teatre; el lamentable plafó pintat que cobreix la càmara, potser sigui autèntic. Des del segle XVIII fins al 1914 s'hi va col·locar un vel per sobre, més convincent des del punt de vista estètic que des del punt de vista històric"¹¹⁵, ja que no tothom hi està d'acord, hi ha qui diu que el cel pintat és una creació posterior¹¹⁶. Puppi tot i que creu que el cel pintat és antic no en troba referències i en canvi Loukomski diu que és un bon testimoni de quan encara es veia el teatre cobert amb un vel¹¹⁷. Els debats sobre el cel i el vel es repeteixen periòdicament a l'Acadèmia olímpica¹¹⁸. Però potser la visió de Herbert Read ens pot donar una nova visió dels arguments dels defensors del vel quan diu: "Una vegada més hem de procurar d'endinsar-nos en la mentalitat de l'home prehistòric, de l'home en el seu estat pre-lògic, que quan el tro o el llamp, la pluja o la llum del sol, les estrelles i tots els altres fets còsmics es precipitaven des del firmament, es posava una lona estesa com una tenda de campanya per sobre"¹¹⁹.

Actualment, l'àrea ocupada per la càmara està ocupada per un fals cel, pintat al fresc el 1914 pels pintors Ferdinando Bialelli i Umberto Brambilla, sobre un fals sostre d'encanyissat construït sobre les bigues de la coberta. La solució vol repropostrar aquella pintura "aèria" que es creu que cobria la zona dels espectadors en l'època de la construcció del teatre i que evocava al cel real que cobria tots els teatres clàssics. No és menys cert, però que en els teatres antics existia el que s'anomenava *velario*, per protegir el públic del sol durant les representacions, per tant no es pot descartar del tot la hipòtesi que, al *Teatro Olimpico* també s'hagués adoptat des de l'origen una solució amb robes, com la que se sap que s'hi va instal·lar més tard, tota pintada d'estrelles¹²⁰. La visió del cel del *Teatro Olimpico* des de la contemporaneïtat no pot ser més encertada i aquell qui no conegui tots aquests debats farà com Glynne Wickham¹²¹ que descriu breument el teatre "amb un sostre pintat, perquè sembli el cel". Certament com a observadors contemporanis la visió actual del *Teatro Olimpico* és única: el teatre antic, amb el decorat de Tebes-Vicenza, tot sota el cel diürn blau on el sol no es pon i els acadèmics presents, tots, congelats en el temps de l'antiguitat.

La fragilitat del *Teatro Olimpico* és finalment la seva força principal: la seva inadequació a les posteriors exigències de fer teatre i d'anar al teatre

113. Andreas Beyer. *Palladio. Le Théâtre Olympique. Architecture triomphale pour une société humaniste*. París: Adam Biro, 1989, pp. 5-9.

114. David Hockney, Nikos Stangos ed. *Así lo veo yo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 101.

115. Catàleg de l'exposició "Palladio, sa vie, son oeuvre" a la Chapelle de la Sorbonne. *Les monuments historiques de la France*, 2/1975, París, 1975, p. 29.

116. Caroline Constant. *Guide Palladio. Vicence, Venise, La Vénétie*. París: Hazan, 1987, p. 150.

117. G.K. Loukomski. *Andrea Palladio, sa vie, son oeuvre*. París: A. Vincent & Cie. Editeurs, 1927 (reimpressió 1980) p. 72.

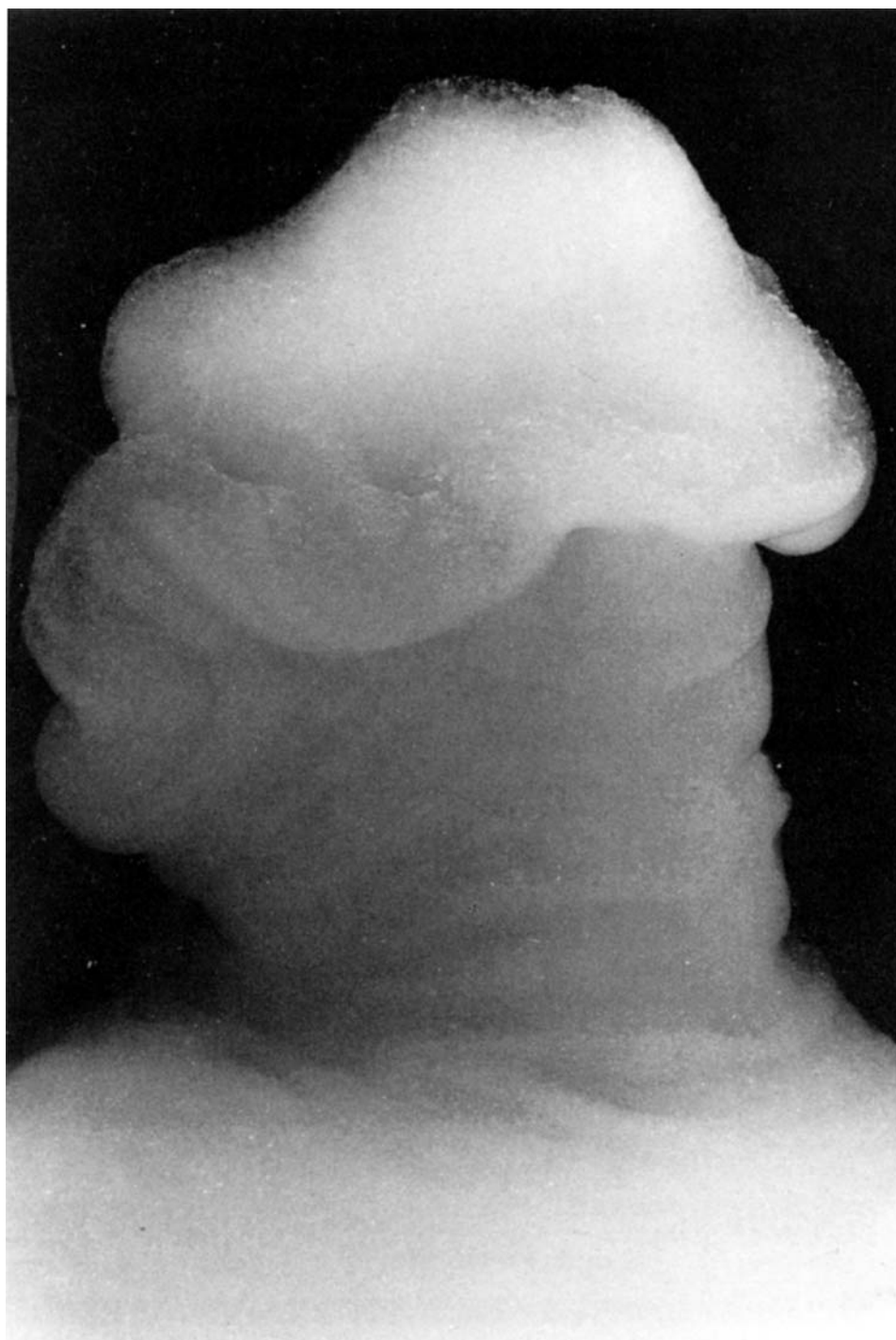
118. Veure Licisco Magagnato. *Il teatro Olimpico. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*. Milà: Electa, 1992, p. 66.

119. Herbert Read. *Imagen e Idea*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 95-96.

120. Fernando Rigon. *Il Teatro Olimpico di Vicenza*. Milà: Electa, 1989, p. 49.

121. Glynne Wickham. *A History of the Theatre*. Londres i Nova York: Phaidon, (2ª Edició), 2002, p. 102.

Figura 48.
David Medalla
Bubble Machines
1964 -1985



és el que l'ha preservat de la ruïna, induint a tothom, durant molt temps, a respectar-lo tal com era, amb el seu escenari fix i immutable fet per a una única representació. Contra tota previsió se n'ha pogut sortir tot i ser tant bell, massa bell! Havia de mantenir-se bell per a l'eternitat i alhora era tant anacrònic que tan sols servia per Vicenza, la ciutat que en un cert moment de la seva història va saber entendre que l'únic futur del seu *Teatro Olimpico* era només el seu passat. De fet cap teatre, del segle XVII ençà, va copiar o es va referir al *Teatro Olimpico*, que va quedar abandonat a la seva unicitat i irrepetibilitat¹²² com a "monument" i alhora com a teatre. Com un fals teatre i en una última anàlisi a l'interior de la seva petitesa, com a una caricatura sublim del gran teatre marmori antic. Seguint aquest sublim de l'inútil arribarem a la última escala d'aquesta etapa, als núvols i a les màquines de cel de David Medalla, el polissó del relat, un performer *Luftmensch* que actua en el teatre del món.

Dore Ashton explica que, segons el diccionari Oxford, un *Luftmensch* és un "visionari no pràctic". Però, ¿hi ha hagut alguna vegada –es qüestiona– un visionari pràctic? Quan penso en David Medalla, –diu– hi penso afectuosament, com un dels pocs autèntics *Luftmenschen* que mai he conegut. Arriba com el vent, el seu esperit ha nascut del vent. Cada vegada que per un moment posa els peus a terra, com un ocell mític, aleteja observant l'horitzó, cercant un reconeixement seriós i emprèn el vol, deixant una o dues plomes. Al llarg dels anys he anat acumulant proves de la seva existència pràctica. Arriba una carta o una postal enrevessada, records des d'algun poble obscur i llunyà del món quotidià. Com si no hi hagués mai prou lloc per Medalla, cada missiva requereix una gran atenció per desxifrar els seus múltiples missatges. Tal com ho ha demostrat Guy Brett, –el seu més excel·lent seguidor i cronista– amb una mica de paciència s'avança molt. Aquestes visions fragmentàries de Londres, de París, de Nova York, de l'Índia, curiosament conservades, s'amunteguen fins que agafen finalment la forma d'una *oeuvre* no pràctica, és cert, però decididament visionària¹²³.

Una d'aquestes visions fragmentàries de l'obra de David Medalla podria ser el seu treball a la Rambla del Raval de Barcelona¹²⁴ (1999-2000). El vaig conèixer llavors, quan va venir a fer una visita "tècnica" per supervisar la seva obra que encara no ha estat aprovada i que ell vol dedicar al seu amic Jaime Gil de Biedma. Vaig descobrir David Medalla a través de la revista *Artstudio*, ara ja inexistent i em va resultar molt suggerent. En veure les fotografies de la seva obra per primera vegada vaig associar-les tot seguit, a la màgia de les escultures de Bernini. El llenguatge barroc de *Cloud Canyons* (figura 48) em va cridar l'atenció i, de seguida vaig fer meves les paraules de Manuel Borja-Villell, director del MACBA, quan el qualificava com "un artista reconegut, un agitador cultural i una persona entranyable".

David Medalla va quedar enamorat del barri del Raval de Barcelona, on vàrem anar a dinar amb l'equip de tècnics municipals que treballaven per

122. Fernando Rigon. *Il Teatro Olimpico di Vicenza*. Milà: Electa, 1989, pp. 64 i 70.

123. Dore Ashton. "An Impromptu for David Medalla and Guy Brett", pròleg, a: Guy Brett. *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*. Londres: Kala Press, 1995, pp. 8-9.

124. Veure per exemple: Eugeni Madueño. "Cañones de espuma con agua del Liceu. Dos esculturas mecánicas del artista filipino David Medalla ornamentarán el Pla Central del Raval". *La Vanguardia*, Vivir en Barcelona, Barcelona, 19 de desembre de 1999, p. 4. Veure també: Guy Brett. *Carnival of Perception. Selected Writings on Art*. Londres: Institute of International Visual Arts, 2004, p. 73.

125. Guy Brett. *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*. Londres: Kala Press, 1995, p. 14.

126. <http://www.dareonline.org/themes/space/medalla.html> explica aquest terme com incloent d'un diàleg entre ell, els seus mitjans i els seus col·laboradors-audiència (4.2.2005).

127. L'obra de David Medalla ha estat situada en l'entorn de l'art cinètic i de l'Arte Povera. Cfr. Andrew Causey. *Sculpture since 1945*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998, pp.58, 148-149.

128. Guy Brett. *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*. Londres: Kala Press, 1995, p. 167.

129. Guy Brett. *Carnival of Perception. Selected Writings on Art*. Londres: Institute of International Visual Arts, 2004, p. 72-74.

130. El 1968 Duchamp va realitzar una escultura medallica, una medalla de plata amb una mena de bombolles en relleu, amb la qual es va fotografiar, tenint-la a la palma de la mà, envoltat de volves de fum del seu cigar. Cfr. Guy Brett, "Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture", a *Artstudio*, "La Sculpture en mouvement", núm. 22, tardor 1991, p. 85.

131. Una rambla que tot sigui dit, té una forta semblança geomètrica a la Piazza Navona de Roma que Bernini va transformar al segle XVII per al papa Innocenci X. Segons explica en el seu llibre Cesare Jannoni-Sebastianini. *Le piazze di Roma*. Roma: Schwarz & Meller Editori, 1972, pp. 85-86.

132. Guy Brett. "Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture", a *Artstudio*, "La Sculpture en mouvement", núm. 22, tardor 1991, p. 87.

poder portar a terme el seu projecte. Quan li vaig comentar que la seva obra m'agradava i que la meua "mirada" l'havia relacionat immediatament amb l'obra de Bernini, va quedar gratament sorprès i em va fer un comentari que d'alguna manera em donava la raó: "Per mi, em va dir, la columnata de la plaça de sant Pietro al Vaticà, amb les seves figures al capdemunt, quan me les miro, les veig com majestuosos ejaculacions contra el cel. Una mena d'orgia..."

Medalla és com una mena de barreja incongruent entre un home renaixentista i un nòmada transnacional i marginal. No hi ha res forçat en la seva imatge¹²⁵. És clarament una extensió natural de la seva convicció que tot treball creatiu és dialògic¹²⁶, i que tota persona és multifacètica¹²⁷. De fet, mirant l'obra de Medalla en la seva globalitat, crec que la dinàmica que sempre l'ha impulsat, no ha estat mai únicament la de les noves modes com la cinètica o la performance que anul·len la pintura o l'escultura, sinó que el seu interès més aviat s'ha basat en les relacions recíproques i paradoxals entre el nou i la tradició, especialment pel que fa referència a la seva convicció subjacent que "tot està en moviment i canvi"¹²⁸.

Guy Brett¹²⁹ ens assenyala que Medalla pot ser mirat en sentit positiu, com a un potenciador constant d'idees. La seva presència al món de l'art -diu- té un fort component carnavalesc, una actitud completament audaç i juganera davant la seriositat oficial que s'assembla cada vegada més a una corporació multinacional. En aquest marc, Medalla sembla ressorgit de la resistència de les proposicions de l'art cinètic i interactiu, que provenen dels anys 1960¹³⁰, però que ens presenta d'una nova manera. Mirant de més a prop, un dels camps, on es despleguen les noves idees en l'obra de Medalla, és el que prové de la metàfora essencial. Dins del que ell va establir, en el marc de l'escultura cinètica als començaments dels anys 1960, descobrim les cèlebres *Buble Machines*, que van ser una afirmació de la millor elegància en la comprensió de l'equivalència entre matèria i energia, entre "les coses" i "els esdeveniments". Les *Buble Machines* sumen el temps a la història de l'escultura. Un temps que les *Buble Machines* subverteixen subtilment per mostrar-nos de quina manera una forma pot esdevenir monumental i evanescent alhora.

A Medalla encara li interessien les *Buble Machines*, tant és així que per a l'encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona a la Rambla del Raval¹³¹, David Medalla hi ha traslladat la metàfora del temps, amb dues màquines-font gegants (figura 49). L'artista obra aquesta proposta cap a altres agents, per tal de trametre'ls, l'estructura cinètica de les formes interactives que ja havia expressat en les bombolles dels seus *Cloud Canyons*. És com una analogia de la natura que podria traduir-se a l'esfera de les relacions socials i en la de la psicologia humana. Medalla vol que la seva obra sigui una mena de senyal d'identitat del veïnatge multicultural que l'envolta.



Els *Cloud Canyons* o les *Buble Machines* de David Medalla són màquines que escapen al seu propi control directe, són màquines de cel. Funcionen com una font que crea formes simples passant per canvis tan complexos i subtils com els dels núvols. L'aigua i el sabó, de naturalesa essencialment banal, a la manera d'una proposició Zen¹³², totalment buida, es converteixen en un suggeriment atrevit en termes d'escultura, unes escultures que són fruit d'una sèrie d'experiències passades. Les màquines soterrades dels *Cloud Canyons*, són la font d'una energia que es transforma seguidament en un element orgànic, sensual i imprevisible. Il·lustren una trobada entre la pulsio mecànica i una substància inanimada que es transfigura en un signe de virilitat i de creativitat. Reflecteixen fluxos respiratoris, gests del cos, moviments i activats fruit d'un estat d'ànim, d'il·lusió d'un ser viu, són una al·legoria del sublim experimentat pel cos humà. *Cloud Canyons* és un mecanisme que intenta materialitzar una forma de la vida, com els fotogrames d'una pel·lícula, especialment suggestius, reproduint les diferents fases de l'acció d'un moviment seqüencial i en tres dimensions dins d'una temporalitat pròpia. L'onada regular i la caiguda irregular de la massa d'escuma de l'escultura de David Medalla, fan trontollar el límit que separa l'animat de l'inanimat, l'orgànic de l'inorgànic, el que és mort

Figura 49.
David Medalla
Cloud Canyon num. 12
Maqueta per a la Rambla
del Raval a Barcelona
2000

133. Sigmund Freud, "L'inquiétante étrangeté" (1919). Cfr. *Essais de Psychanalyse appliquée*. París: Gallimard, 1971, pp. 205-206. Cfr. Yve-Alain Bois i Rosalind Krauss. *L'Informe. Mode d'emploi*. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 193.

134. Yve-Alain Bois i Rosalind Krauss. *L'Informe. Mode d'emploi*. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 193.

135. *Campos de Fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Actar-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 32.

136. Hubert Damisch. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972, p. 67.

137. S'observarà que, per Lucrècia, les imatges que representen els núvols són tipus de simulacres que no emanen còssos, però que es constitueixen espontàniament en l'atmosfera, possibilitat admesa ja per Epicur (Carta a Herodot, 46): "Formats de mil maneres, s'enlairen i en el seu trajecte, no cessen de fondre's i de transformar-se agafant aspectes diversos. De la mateixa manera que els núvols que veiem de vegades que s'ajunten en les alçades del cel i que, tot acariciant l'aire del seu vol, alteren la serenitat del cel". De Nat. Rer. IV v. pp.129-135. Citat a: Hubert Damisch. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972, p. 55.

138. Cfr. Aristòtil, *Les Météorologiques*, III, 2, 372a-372b. Citat a: Hubert Damisch. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972, p. 56.

139. "Medalla: New Projects". *Signals* núm. 1, v. 1, agost de 1964. Citat a: Guy Brett. "Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture", a: *Artstudio*, "La Sculpture en mouvement", núm. 22, tardor 1991, p. 92.

del que és viu. Ens empeny a "debatre", tal com diu Freud, "amb la finalitat de jutjar l'increïble, que va ser superat per la màxima potència del pensament i que malgrat tot, no podria ser real"¹³³. Aquest moment, animista de la percepció és breu, el que no vol dir que no sigui menys vertiginós¹³⁴. Tot un espectacle barroc (figura 50), amb els seus núvols, còpies de la natura, comparable amb les representacions teatrals del cel, amb les escenografies celestials de Bernini.

Al cap i a la fi la genialitat de l'obra rau en la seva combinació de sofisticació i simplicitat. És una reconceptualització dels principis d'una escultura atrevida i provocativa i d'una bellesa espectacular, però també és una subtilesa de moviment i lluminositat, amb l'analogia dels núvols. *Cloud Canyons* no és cap mena d'exageració. L'escuma de l'obra pot seguir els seus propis camins que mai no són els mateixos i alhora la creació precedeix inseparablement de la destrucció, la plenitud i la monumentalitat de la forma, acompanyades per la seva completa evaporació, són simultàniament "quelcom" material i també un "no res" immaterial" on acaben coexistint el caos i l'ordre, el moviment i el repòs¹³⁵.

El divertiment, l'estupefacció i el plaer estètic són les impressions que s'experimenten en contemplar *Cloud Canyons*, fruit d'una reflexió, on l'ejaculació esdevé una màquina de cel, de núvols, un fet artificial assimilable a una acció de l'home. Una anatomia vivent que posa en evidència determinades funcions biològiques del cos humà, comparables amb el fenomen dels núvols, que són un símbol del sagrat i del sublim, en la història de les religions, segons Hubert Damisch¹³⁶. Els núvols donen un suport privilegiat als somnis i a la imaginació i no precisament pels seus contorns sinó tot al contrari, per tot el que tenen de contradictori amb les normes de la delineació, són "matèria" que aspira a la "forma" aportant-hi un estil "vaporós"¹³⁷. Els núvols sempre estan en joc en una composició, fora de la norma, funcionen en la seva massa com aquells miralls, que a diferència dels que reflecteixen imatges, reenvien tan sols colors¹³⁸.

Finalment dir que *Cloud Canyons*, és una obra que representa el temps històric i humà a partir del qual les coses envelleixen, moren o bé es renoven elles mateixes i continuen vivint, com les parcel·les de temps que veiem desplegar-se o vibrar, com a perpetu present. És una obra que s'expandeix, que és una metàfora de l'energia vital i que suggereix una nova manera de concebre la relació entre tecnologia i natura, és una màquina de cel que posseeix un caràcter particularment humà, tremolós i tendre i que estableix¹³⁹ un lligam entre les metàfores orgàniques i les de la cultura humana.

Com ens diu David Medalla:

"Mmmmmmm ... Mmmmmmedalla! en què somies?

Somio en el dia en què podré crear escultures que respirin, transpirin,

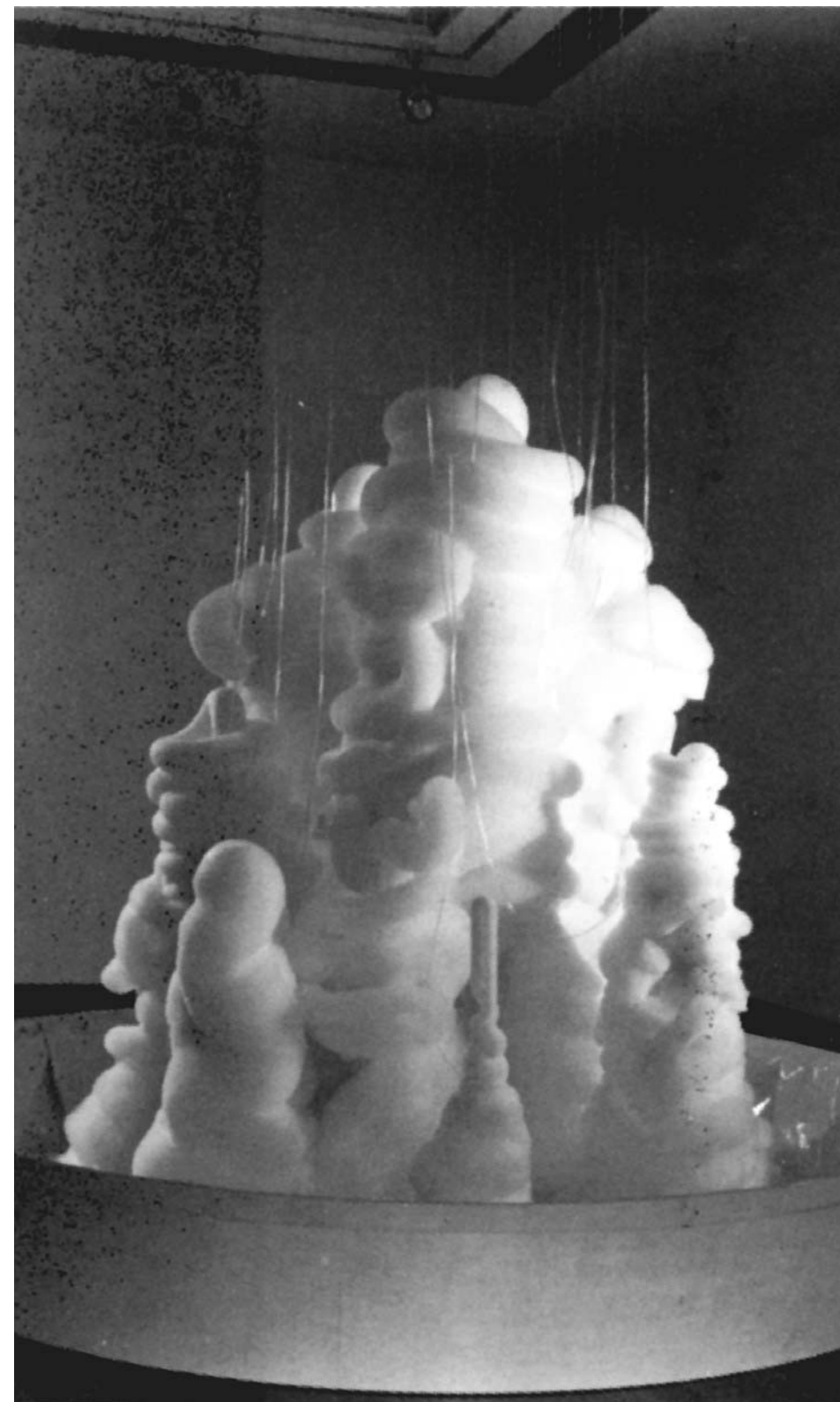


Figura 50.
David Medalla
Cloud Canyons num. 10
1964-1985
Aigua, sabó, plàstic, fusta
i sistema elèctric
Alçada 4m

MONTSERRAT ALTET

140. MMMMMMMM ... MANIFESTO (fragment). *Signals Newsbulletin* núm. 8, v. 1, juny-juliol 1965. Citat a: Guy Brett. "Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture", a: *Artstudio*, "La Sculpture en mouvement", núm. 22, tardor 1991, p. 92.

tussin, riguin, ballin, somriguin, piquin l'ullet, gemeguín, ballin, caminin, s'enfilin... i aquest desplaçament al mig de la gent com les ombres es desplacen al mig de la gent... escultures que conservaran les dimensions secretes d'una ombra sense el comportament obsequiós d'una ombra... Escultures sense esperança, amb hores de vetlla i hores de son... Escultures que, en determinades estacions de l'any, migraran en massa cap al pol nord. Escultures amb la translucidesa d'un mirall, sense la seva memòria!"

"MMMMMM ... MANIFESTO (fragment), 1965¹⁴⁰ ...

I mentre les seves paraules, portades pels núvols, ens van deixant, anem cap a la nova dimensió del temps a la tercera etapa del nostre relat. Tot just ara se celebra el centenari de la cèlebre equació d'Einstein en què temps i espai s'integren en la ciència. Bastant abans però, diferents artistes ja havien intuït un món en el qual el temps era inseparable de l'espai, més enllà de l'obra de David Medalla anem a explorar altres formulacions.