

# DC.17-18

**AUTOR:** JOSEP M. ROVIRA

**UNIVERSIDAD:** ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA, ETSAB - UPC

**TÍTULO:** TENDERSI COME UN ARCO

**SUBTÍTULO:** MERCADO DE SANTA CATERINA EN BARCELONA, 1997-2005

**PALABRAS CLAVE:** LA CAÍDA - MICHELANGELO - NATURALEZAS MUERTAS  
- DESPLAZAMIENTOS - H. DAMISCH - FRANCESCO DI GREGORI - PALAZZO TE  
- GIULIO ROMANO - PIETÀ - FRANCISCO DE ZURBARÁN - GANÍMEDES - LA  
CAÍDA DE FAETÓN - ALEGORÍA - SANTA MARIA IN FIORI - VICENZA - ANDREA  
PALLADIO - CHARLES DE TOLNAY - BLADE RUNNER

---

**NÚMERO DE PÁGINAS:** 18

**NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS:** 39.117

**SECCION:**

**03. CRÍTICA**

**ARTICULO:**

**03/5**



...no scelerato feroce non mai...  
...di...  
...femine...

# ENRIC MIRALLES: TENDERSI COME UN ARCO

EL MERCADO DE SANTA CATERINA. BARCELONA, 1997-2005

Josep M. Rovira

*Y me vuelvo a caer desde mí mismo  
al vacío,  
a la nada*

*¡Qué pirueta!  
¿Desciendo o vuelo?  
No lo sé*

*Recibo  
El golpe de rigor, y me incorporo.  
Me toco para ver si hubo algún daño,  
Mas no me encuentro  
Mi cuerpo ¿Dónde está?  
Me duele sólo el alma  
Nada grave”*

“Caída”. ÁNGEL GONZÁLEZ

*“Mi tela pesa, un peso entorpece mis pinceles. Todo cae.  
Todo recae bajo el horizonte. De mi cerebro a mi tela, de  
mi tela hacia la tierra. Pesadamente ¿Dónde está el aire, la  
ligereza densa?”*

PAUL CÉZANNE

· I ·

Mirad la sección transversal del edificio que nos ocupa: un gigantesco arco soporta una cubierta de dimensiones y perfil cambiantes desde su propuesta en diversas y heteróclitas ondulaciones. Si lo vemos en una planta cenital, el arco se ha desdoblado en varios más, necesarios para abarcar la superficie de la cubierta que cierra el mercado. Tender algunos arcos para soportar de ellos, suspendida, una cubierta, un modo muy convencional de resolver estructuras de grandes luces.

Leed las palabras de Miralles: “No hay que entender jamás los proyectos como piezas terminadas ... Una obra nunca se termina ... un proyecto es un juego de variaciones ... consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones”.

Recordad a Michelangelo Buonarroti: “Así pasa conmigo: inacabado, todo se pierde. A menos que me ayude el taller divino para crearlo, pues en la tierra solo estoy”. En la biblioteca de Miralles estaban los cinco volúmenes de Charles de Tolnay sobre el maestro florentino, habitante de la Roma del siglo XVI en contra de su voluntad. Desplazado a la fuerza de su amada Florencia. No quiero pasarme de listo, pero creo que nos costaría encontrarlos en otras bibliotecas de arquitectos catalanes. Aparecieron entre 1943 y 1960 y los publicó la Princeton University Press. Se editaron, por tanto, mucho antes de que Miralles acabara sus estudios. Miralles los poseía, en una segunda edición, la que se publicó, ampliada, entre 1969 y 1971, más cerca del tiempo de estudiante de nuestro arquitecto. Asequibles en aquellos años aunque su precio fuera bastante alto, lo que evidencia un interés añadido, una consulta evidente.

Escuchad a Francesco de Gregori, el mejor cantautor italiano desde los años setenta del siglo pasado, absolutamente desconocido por la mayor parte del público español, alguien de quien Miralles sabía a través de su amiga Valleria Grilli. En las estrofas finales de *Caterina*, una de sus mejores composiciones, encontramos: “Ma se soltanto per un attimo potessi averte accanto, Forse non ti direi niente ma ti guarderei soltando, Chissà se giochi ancora con i riccioli sull orecchio, O se guardandomi negli occhi, Mi troveresti un po' piú vecchio, E quanti mascalzoni hai conosciuto e quanta gente, E quante volte hai chiesto aiuto e non ti è servito a niente, Caterina questa tua canzone la vorrei veder volare, Per i tetti di Firenze, Per poterti conquistare”. Mirar la arquitectura, sin tocarla. Observar rizos, formas sinuosas, ondulantes. Venerarlos por ser los de la amada. A Cézanne, un pintor interesado en descomponer las formas con los colores para volver a pintar los colores, le producía terror que nadie le rozara. Cézanne que organizaba, componía, pintaba naturalezas muertas y que entendía que sus cuadros ya no podían acabarse.

Los blancos de las telas de Cézanne, vacíos mortales de un arte figurativo y académico que se acababa. Mirar para que el desplazamiento ondulado e inacabado se muestre en toda su generosidad. Sin rozarlo. Sólo mirarlo para mejor comprender su legado. Sin empatías ni “buen rollo”.

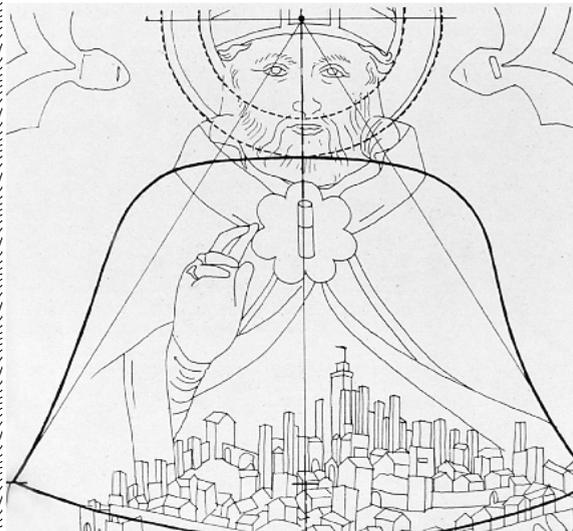
Desplazamiento, paso del tiempo. Solo las palabras levantan el vuelo, flotan encima de los techos de Florencia. La cubierta del mercado, un espectáculo ofrecido a los vecinos y a los visitantes el día que se construya el mirador necesario. Flota en la parte de la ciudad que nuestro servil ayuntamiento se empeña en llamar Ciudad Vieja, entregada sin remisión a la barbarie turística, a la fealdad, a los hoteleros y mercachifles sin escrúpulos que viven de tanta vulgaridad. Vuela sobre conceptos anquilosados como “esponjar”, “lo viejo y lo nuevo”, “terminar la ciudad”. Miralles los odiaba, lo dijo en varias entrevistas ¿Arquitectura para ser gustada, comida, comestible? Ya veremos. Se han escrito algunos ensayos sobre la arquitectura comestible, sobre la belleza comestible. Gaudí, Dalí y las relaciones que existen entre su trabajo.

La hija mayor de Miralles se llama Caterina. Una canción vuela y con ella se conquista el corazón de Caterina. Una cubierta grácil, de colores, los de las frutas y verduras del mercado que cobija, flota y se desplaza y se pregunta qué hemos hecho con nuestra maltrecha disciplina. Recupera la alegoría para la arquitectura de la que ya los artesanos de Siena o Arnolfo di Cambio quisieron hablarnos cuando construyeron la plaza de aquella ciudad en tiempo medieval con la forma del manto del santo patrón, San Geminiano, o Santa Maria in Fiore, la planta cuya cabecera reproduce la imagen de la flor de lis, el emblema de la ciudad. Una flor, lo que antecede a cualquier fruto. El libro de Gioachino da Fiore, *Liber Figurarum*, remataba este modo de hacer con sus imágenes que tan sugerentes resultaron y tanta arquitectura y arte propiciaron.

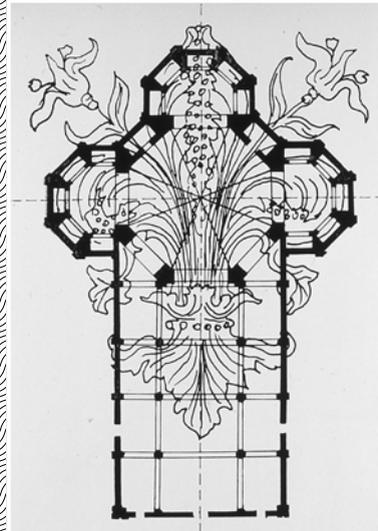
Imaginemos a Michelangelo pintando el techo de la Capilla Sixtina, estirado en el suelo, con la pintura goteándole en los ojos, intentando abarcar el máximo de distancia entre su cuerpo y el techo, tensándose sobre cualquier parte del cuerpo que le fuera útil para alargar la pincelada. Él mismo lo explica: “La barba ho rivolta al cielo, il capo riverso sulla schiena, il petto arcuato, come d’arpa; e il pennello, sgocciolandomi sul viso, me lo rende come un pavimento ricamente decorato. I lombi mi sono entrati nella pancia, e sporgo il sedere, a groppa di cavallo, per controbilanciare il peso del corpo tutto riverso; non vedo dove metto i piedi. La pelle sul davanti mi s’allunga; diestro di me s’accartoccia; sicché mi tendo come un arco di Soria. In questa posizione anche la mente non può che dar giudizi strani e fallaci ... se la mia pittura é una pittura da morto, difendila...” Imágenes de colores aleatoriamente caídos sobre el cuerpo del artista, *body art avant la lettre*, la pintura de un muerto.

En el mercado, el desplazamiento brutal de la estructura de una cubierta semoviente de cerámica de colores, es sustentado a duras penas por unos arcos de celosía metálica. Empieza, en su fachada trasera, como algo que se desprende del suelo, que remonta hacia lo alto, que quiere emprender alguna clase de vuelo para acabar cayendo hacia la plaza, desparramándose inmisericorde contra el espectador que la observa, descentrada respecto los muros existentes que Miralles conservó. Acabado el esfuerzo, comprobado el juego del “desplazamiento como técnica” como le gustaba decir a Miralles, la catástrofe se anuncia sin reticencias.

Caer a la plaza. Del vuelo a la caída. El peso del edificio impone su ley sin contemplaciones. Miralles hablaba del peso en los edificios: “Si registrásemos el peso del edificio, veríamos que en el flujo de sus habitantes se concentra a veces una tercera parte del peso del edificio”. Volvamos a Michelangelo, guía de nuestro arquitecto que también está interesado en el fenómeno de la caída, del tensarse como acto primero antes de desplomarse de bruces cuando pinta el techo de la sixtina: “¿Qué quieres guardar del sol viviente, si has de morir y nunca serás como el fénix? Pero de poco me sirve, si uno ha de caer, ninguna mano fuerte o dispuesta basta”. Celebrar la caída. Miralles: “Yo cambiaría la palabra idea por la palabra diálogo, conversación más que idea”. Celebración en la que no sólo arriesga la arquitectura sino también el espectador al que se le piden diferentes consideraciones ante lo que observa.



02 SAN GIMINIANO, PIAZZA DI SIENA



03 ARNOLFO DI CAMBIO. PLANTA SANTA MARIA IN FIORI, FLORENZIA



04 FRANCESCO DI GREGORI. TITANIC, 1982



06 ANDREA PALLADIO. VILLA EMO. FANZOLO, 1564



07 ENRIC MIRALLES JUNTO A VICENTE MAESTRE EN EL PORCHE DEL PALAZZO CHIERICATTI. VICENZA, 1976

Las fachadas del viejo mercado tienen sistemas compositivos palladianos y Miralles las conservó. Una dialéctica elocuente, necesaria, para medir los alcances de la conversación que se estaba iniciando. Andrea Palladio, otro arquitecto del siglo XVI a quien Miralles citaba repetidamente: “Entiendo muy bien por qué Palladio, que no fue un gran teórico sino más bien un constructor y un gran inventor, tuvo que rehacer todos los solares con sus proyectos para publicarlos en los libros de arquitectura ...” Llamar solares a los lugares donde Palladio levantaba sus villas es, en cierto modo, un anacronismo, pero le sirve a nuestro arquitecto para descalificar los tópicos sobre arquitectura y lugar que los arquitectos convencionales esgrimen. Le es útil para reflexionar en otros términos sobre las conversaciones necesarias que propone y que su arquitectura practica.

Pero sigamos con este siglo XVI, con la arquitectura que en Italia se produjo y que tanto parecía interesarle, algo que muchos no toman en consideración, obsesionados como están por las vanguardias del siglo XX, por lo inmediato o por el éxito: “Sientes que el sitio no es periférico, sino el tiempo. El tiempo se convierte en periférico cuando empiezas a trabajar con edificios del siglo XVI: son los límites de lo actual”. Los límites de lo actual. Veamos.

Miralles sabía de estos límites, pero de ellos nunca quiso hablar. Prefirió, con sus edificios, conjurar sus fantasmas. En otoño de 1976 estuvo dos semanas en Vicenza con Vicente Maestre, que había sido su profesor de Historia de la Arquitectura en la ETSAB. Asistió al curso que cada año organiza el Centro Internacional de Estudios Andrea Palladio de aquella ciudad y que, entonces, era la única manera de visitar las villas del arquitecto de Padova en el Veneto. Y cada vez que estaba delante de uno de aquellos edificios hablaba largamente sobre lo que observaba, como siguió haciendo después. Criticaba la lectura convencional de Benevolo, empeñada en interpretar las villas palladianas como una escenografía en el paisaje. Esta superficialidad le irritaba. “Es como no decir nada”, repetía cuando los esforzados guías insistían en ello.

Maestre sugirió una visita a Mantova fuera del horario y de los temas del curso. Alberti, decía, es imprescindible. Hicimos el ritual necesario, la imaginaria *Via Triunfalis* de Ludovico Gonzaga: la que conecta el Castillo de San Giorgio con el Palazzo Te, con Sant’Andrea y San Sebastiano, la casa de Giulio Romano y la de Andrea Mantegna como intermediarios imprescindibles. Un mosaico donde el sitio no era periférico y, en cambio, sí lo era el tiempo. Y Miralles seguía comentando, ya no recuerdo exactamente qué. Pero sí recuerdo que cuando vislumbramos la fachada del Palazzo Te desde Porta Pusterla su mirada se quedó fija y sus palabras cesaron.

Se acercó algo adelantado, buscando una soledad reflexiva. Y siguió en silencio durante toda la visita. A la vez que Maestre explicaba, la mirada de Miralles se perdía, alejada del discurso. Observaba en silencio, sin comentar, sin señalar con el brazo. Allí debió ver los primeros desplazamientos de su vida. Las fachadas de Bramante y de Raffaello desplazadas, las imágenes sin ideas prefijadas, las sorpresas, la *varietas*, todos esos discursos que ha ido repitiendo a lo largo de su trayectoria. Vio por primera vez lo que después llamaba los límites de lo actual. No quiero decir que ya trazara un itinerario, solo entiendo que el imaginario mental y formal que llegó a construir pasa necesariamente por ello. Una clase de silencio que habrá que medir con otro para cerrar su significado y su importancia.

Desplacémonos en el tiempo hasta algún día de la primavera de 1984. Acudamos al espacio físico de la ETSAB, entonces situada en unos sencillos barracones entre Sabadell y Terrassa.



08 GIULIO ROMANO. PALAZZO TE. MANTOVA



09 GIULIO ROMANO. PALAZZO TE. INTERIOR. LA CAÍDA DE LOS GIGANTES, DETALLE



10 GIULIO ROMANO. PALAZZO TE. INTERIOR. LA CAÍDA DE LOS GIGANTES

Mesa redonda para hablar de "Blade Runner". Profesores de varios departamentos en la mesa. Algunos de ellos empiezan con la cantinela sabida. Que si cine negro, que si las consecuencias del capitalismo en la ciudad, que si la desaparición del hombre, que si los autómatas, que si las referencias a Metropolis, Frank Lloyd Wright o a Moebius y así uno tras otro.

Cuando le llegó el turno a Miralles, su intervención empezó sin palabras, "sólo" con un gesto. Hizo volar su mano derecha en sucesivos círculos sobre la mesa con un golpe seco al final de cada voltereta virtual. Estirando su cuerpo sobre la mesa, hacia delante, apurando el movimiento hasta el límite de su superficie. Hasta que la mano quedaba suspendida en el canto de la mesa y Miralles regresaba al asiento para repetir otra vez aquella gestualidad inesperada ¿De la misma manera que explicaba Michelangelo lo que le sucedía al pintar el techo de la Capilla Sixtina? Para Miralles la película consistía en el momento de dos caídas después de un movimiento circular repetido, espiral que acababa en muerte. Y en lo que en ellas sucedía, en lo que las acompañaban. Y en el silencio con el que la muerte presidía las dos escenas finales de aquellos sacrificios.

La de Zhora, la replicante a quien Rick asesina después de una accidentada persecución y que muere dando volteretas y trapiés, descendiendo por rampas o escaleras, rompiendo cristales y acabando inerte en el suelo, rodeada de los fragmentos que ha arrastrado en su carrera. Y también, las circunferencias virtuales que describe Pris cuando intenta liquidar a Rick antes de saltar a su cuello. Y las que también traza su cuerpo antes de desplomarse cuando Rick la mata. Y sus contorsiones, iguales a las de su compañera. Eso era Blade Runner para Miralles. La historia de dos caídas describiendo círculos. De dos muertes poetizadas por Ridley Scott. De dos testigos corporales que no entraban en los cálculos del presente intolerante en el que se había convertido el mundo del film, la represión organizada, el miedo del poder, la obsesión por seguir detentándolo por parte de quienes ya mandan por la fuerza. La perfección de los replicantes rebeldes ponía en peligro demasiadas cosas y había que eliminarlos. En su carrera por evitar la muerte lanzan un último y desesperado gesto. Sus círculos mortales describen un postrer canto de libertad. Ángeles caídos, Zhora y Pris mueren dejando solo geometrías fugaces para que las recordemos. La última versión de la película sostiene esta hipótesis. Así lo interpretaba Miralles. Silencio transformado en geometría. Tiempo y espacio atrapados por destellos, movimientos. Tendían sus arcos, describían perfiles en los que un volar hacia la libertad imposible se transformaba en la caída que cualquier derrota escenifica. Frente a los límites de lo actual sus cuerpos destartalados dejaban un balance de muerte inequívoco.

Los edificios del siglo XVI, o al menos algunos de ellos, son los límites de lo actual. El palacio del Te, ante el que Miralles enmudeció, era este límite que ya no consiguió desbordarse porque los arquitectos sucesivos solieron acudir a la mimesis que Miralles siempre quiso romper, "para romper con la mimesis" decía, otra cosa es que lo consiguiera. Por eso se obsesionaron en escribir y publicar tratados, para animar a los "miméticos" de todo el mundo que quisieran seguirles. En el edificio del Te estaba el paso al límite del lenguaje clasicista que Bramante había institucionalizado. Las mezclas de las diferencias que Bramante había intentado preservar y que Raffaello diseñaba desde sus *sprezzature*. Allí se perdía la simetría, la composición, la construcción, la *mediocritas*. Entre el Palazzo Te y Blade Runner Miralles imaginaba estas subversiones. La periferia y los límites de lo actual confunden, mezclan categorías. El trabajo del arquitecto debería consistir en darles forma. Disciplina y lugar deberían volver a mezclar las cartas para jugar otra clase de partidas: "Un proyecto es un juego de variaciones ... consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones".

El disco de vinilo de Francesco de Gregori que he mencionado, un Long Play de 1982, lleva un título genérico, propio de los temas de tres de sus piezas: "Titanic". La delicada *Caterina* está en la cara opuesta a *Titanic* y *I muscoli del capitano* en las que de Gregori nos da cuenta del proceso de hundimiento de la famosa nave. Para de Gregori, el iceberg que acabó con una máquina indestructible por la perfección de su técnica, es descrito como una "Donna bianca, così enorme



11 MICHELANGELO. GANÍMEDES



12 MICHELANGELO. JUICIO FINAL. CAPILLA SIXTINA. LA CAÍDA DE LA AVARICIA, DETALLE



13 MICHELANGELO. TICIO



14 MICHELANGELO. LA CAÍDA DE FAETÓN, 1532



15 MICHELANGELO. LA CAÍDA DE FAETÓN, 1533

alla luce delle stelle, Così bella che di guardarla uno non si stanca”. La belleza hundió al Titanic. Esta es, también, la última frase de la película King Kong con la imagen del gorila gigante muerto en primer término después de desplomarse desde el Empire State Building, la joya de la arquitectura americana: “la belleza acabó con su vida”. Caterina, el ángel de la belleza “hunde” al Titanic después de que su melodía vuele por los tejados de Florencia, antes de que sus últimas notas se desvanezcan. “Todo lo que es sólido se desvanece en el aire”. Los gigantes caen en el comedor de invierno del Palazzo Te y con ellos se desmorona la arquitectura clásica negando la validez de la mimesis, de cualquier mimesis. Relativizando cualquier belleza conseguida desde normas o teorías. Y Miralles que lo miraba todo en silencio. Este silencio de Miralles nunca estará valorado con suficiente intensidad. Nunca nos cansamos de percibir la belleza y de no calcular los peligros que eso entraña. Miralles, que admiraba a Joseph Beuys, un artista alemán dado por muerto durante la segunda guerra mundial y salvado milagrosamente por los tártaros, que siempre repetía, y diseñó una instalación con este nombre, que el silencio de Duchamp estaba sobrevalorado.

· 3 ·

Y en este trasiego entre disciplina nombres propios y tiempo, nada más evidente que los mecanismos de ascenso y caída, soldados en la misma apuesta de su gestación, solidarios con su continuo formarse. Arrancar desde un extremo, como una estela, como un cometa, crecer y desparramarse, desplomarse. *Tendersi come un arco*. Un arrancar no gratuito sino condicionado por el reclamo de las huellas ancestrales del lugar del mercado, desde el posible ábside de la vieja iglesia románica terminada en el siglo XII. Partir de la historia, primera exigencia de cada nueva arquitectura. A Miralles le condicionaban las huellas que la historia ha depositado en cualquier lugar. “Las marcas tienen un significado si alguien las sabe interpretar... como cuando encuentras algunas inscripciones en una roca... ir aceptando los resultados que van apareciendo...”

Arrancar desde la historia, respetar la disciplina sin mimetismos ni condiciones. Liberarse del pasado para enaltecerlo, para dignificarlo, eso que a la mayoría de arquitectos les cuesta tanto hacer. Tanta desidia en la ignorancia de la disciplina como exhiben, pretendidamente superada con adjetivaciones inútiles o, simplemente, sin que sepan dirigir la conversación, trabajarla adecuadamente.

Y en este elevarse y caerse, otra vez Michelangelo nos va a interesar. Recuperemos esos temas desde algunas de sus *Rime*: “Por su propio peso y no teniendo quien la dirija mi alma que una vez fue tan valiosa ha caído”, “Y más que el gran paisaje, la gracia óptima, de volar a la colina de donde me caigo y quiebro”, “Elevarme vivo entre los espíritus elegidos, con tal gracia no haya bien equiparable en los otros”. El neoplatonismo que Marsilio Ficino o Angelo Poliziano le enseñaron a Michelangelo y que Miralles aprendió en las clases de Vicente Maestre.

El maestro florentino representó distintas veces este doble movimiento. Ganimedes, por ejemplo, el único favorito admitido por Zeus en el Olimpo, un mito que Michelangelo dibujó para Tommaso Cavalieri a finales de 1532. Panofsky ya escribió sobre ello: “Mientras Platón creía que el mito de Ganimedes había sido inventado por los cretenses para justificar las relaciones entre hombres y adolescentes, Jenofonte lo explicaba como una alegoría moral que representaba la superioridad de la mente sobre el cuerpo... Para el Renacimiento, sin embargo, era lógico preferir una interpretación que relacionara el mito de Ganimedes con la doctrina neoplatónica del *furor divinus*”. Panofsky también relata cómo Dante, de quien Michelangelo era un devoto lector, insiste en la figura de Ganimedes. Ascender, liberarse del peso del mundo. Ganimedes sería la parte mental, la *mens humana*, el alma en el neoplatonismo cristiano, que se une con los dioses o con Dios en su fugarse del mundo. Una unión que sólo la muerte garantiza.

Michelangelo lo evidencia: "Muerto posee el cielo mas antes todo lo contrario".

Una unión amorosa que presupone riesgos pero que permite analogías fructíferas para el análisis. Pasar del *furor divinus* al *furor amatorius* es una consecuencia directa que Panofsky detectó y que le hizo hurgar en más dibujos sobre el tema que nos ocupa. Que Michelangelo sintió este *furor amatorius* al conocer al joven Tommaso Cavalieri es algo sabido a través de las biografías del maestro y de sus cartas hoy ya consultables desde su publicación entre 1965 y 1983 en cinco tomos por el Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento en la editorial S.P.E.S. de Florencia.

Panofsky también advirtió de que el dibujo de Ganimedes iba acompañado de otro dedicado a Ticio, uno de los cuatro grandes pecadores torturados en el Hades. Esto le hace decir a Panofsky: "Por tanto los dos dibujos eran, de hecho, 'gemelos' en cuanto al contenido, a pesar de no serlo en sentido técnico. El Ganimedes que asciende al cielo en las alas de un águila, simboliza el éxtasis del amor platónico... Ticio simboliza las agonías de las pasiones sensuales que esclavizan al alma y la humillan incluso por debajo de su estado terreno". Así que el equilibrio entre opuestos mueve las representaciones de Michelangelo. Arquetipos de la vida que permiten aprehenderla en su magnitud esencial. En la dualidad, esa dualidad conceptual que forjó el pensamiento griego, entre vida activa y vida contemplativa, entre pasiones mundanas y *raptus* divinos, entre materialidad y espiritualismo está el juego. Un juego que el *contraposto* o el *serpentinato* representan en el trabajo escultórico del maestro. Una danza que el mercado baila desde su ascender gozoso apoyado por la historia y su aterrizaje violento al contemplar los desmanes a los que el presente ha sometido a la arquitectura en la Barcelona postolímpica.

Una serie de tres dibujos de Michelangelo para Cavalieri permite avanzar. Representan la caída de Faetón y el primero puede fecharse antes de 1532 mientras que el último lo dibujó en 1533. La caída de Faetón enmarca la representación de Ganimedes y Ticio que he mencionado antes. Faetón hijo del Helios y de Clímene, un ser orgulloso, o inseguro, es lo mismo, que quiso verificar su ascendencia divina conduciendo el carro tirado por caballos de Helios, al menos por un día. De nada sirvieron las advertencias de Helios dado que no hay mortal que pueda conducir los caballos del sol. Así que los animales, mal dominados por un jinete inexperto tan pronto se acercaban en exceso a la tierra quemándola como ascendían a las estrellas dejándola a oscuras. Los dioses se quejaron a Zeus y éste arrojó a Faetón al río Eridano.

Los tres dibujos de Michelangelo sobre Faetón, enmarcando la nueva pasión nacida, vislumbran catástrofes: aquellas que preanuncian que cualquier emoción, aquello que aterrorizaba a Mies van der Rohe, termina pronto, acaba derrotada por el tiempo, lo cotidiano y, en el límite, por la propia condición de la vida. Cultivar lo espiritual sin apegos y la razón sin aversiones es el único modo de entender alguna clase de duración que sabemos efímera. Pero ni esto proporciona ninguna clase de seguridad. La impermanencia de la vida acabará con cualquier vestigio de durabilidad.

Volvamos a Michelangelo y sus *Rime* para abundar en estas ideas que el mercado recoge: "Bajo el sol no hay nada que siendo mutable, no destruya la muerte o cambie el destino"... "Así es inútil que me esfuerce y escape...Y redoble la persecución de mi enemiga belleza, quien es lento no puede huir de aquel que vuela...". "Pero como el hombre no es como el Ave Fénix, que resurge de sus cenizas y regresa a la luz del sol, por eso me reservo la mano y dirijo lentamente mi pie hacia la muerte". Así que, tampoco en el arte - ni en la perfección del mismo, ni en el acto trascendente de liberar la forma de la materia para repetir la acción de Dios y ser un nuevo demiurgo, que el maestro buscó toda su vida- hay posibilidades de trascender la muerte.

Nadie como Michelangelo para representar la muerte del cuerpo. Sus dos últimas *Pietà* o descendimientos o enterramientos, tres acepciones para designarlas, construyen su discurso literario desde la escultura, aunque el segundo de ellos llamado la *Pietà de Palestrina* ha sido atribuida a un discípulo.

El primero de ellos, la *Pietà* de Florencia ocupó el trabajo del escultor florentino durante bastantes años, entre principios de 1540 y 1555. La construyó para sí mismo, de noche, para

mantener su cuerpo en forma, condición imprescindible para esculpir con violencia como a él le gustaba tratar al mármol, materia inerte antes de la intervención del escultor. Condivi y Vasari lo explican. La *Pietà* de Florencia, no era un encargo, era una reflexión sobre las conquistas trascendentes del arte. Del fracaso del arte para serlo. Persiguió a su enemiga belleza que se le resistía y en su lentitud no consiguió huir de lo inmaterial. A martillazos destrozó parte de la estatua que terminó y reparó Tiberio Calcagni. Pero a pesar de ello, el descomunal y caído brazo izquierdo de Cristo es la primera visión de un cuerpo inerte, lleno de muerte. Soportado a duras penas por María y Magdalena, y por una figura masculina, sea Nicodemo o Juan, no está claro. Este rostro ambivalente, de quien quiera que sea, da igual, es un autorretrato de Michelangelo.

Vasari le escuchó decir al escultor florentino en una visita a su casa mientras martilleaba el mármol de la *Pietà* a la luz de una lámpara: “Soy tan viejo que la muerte estira mi capa para que me marche con ella. Un día mi cuerpo caerá como esta lámpara y mi luz se apagará”. La muerte no se contenta con mirar. Te arrastra o te roza, te toca para que marches con ella, como la representó Hans Holbein, en su “Danza de la muerte”, años antes que Michelangelo. Una aportación fundamental, de una fuerte ideología corrosiva, en el imaginario cristiano: la muerte no distingue y ha pasado de ser aquel hecho “administrado” por la jerarquía religiosa a simple biología. El peso del cuerpo de Cristo de la *Pietà* se había ensayado también en el fresco del Juicio Final en otra caída, esta vez la de los Titanes, donde según de Tolnay, la figura de la Avaricia cae a peso muerto, boca abajo, sin posibilidades. Lleva con ella monedas y bolsa. Arrastra varios fragmentos en su desmoronarse, como Zhora y Pris, las replicantes.

Vasari afirma que la *Pietà* de Florencia la pensó Michelangelo como parte integrante de su tumba, para ser enterrado bajo ella. Y si ello es cierto, Howard Hibbard aventura que entonces el significado del tema se desplazaría hasta alcanzar el tono de un *conchetto* personal: “El retrato de Michelangelo, enterrando a Cristo disfrazado de Nicodemo/José, permanece sobre la tumba del mortal Michelangelo, que espera ser salvado por la fe”.

· 4 ·

Michelangelo también pintó otras dos figuras caídas en la Capilla Paolina del Vaticano, dedicada al papa Pablo III, su tumba. Las de Pablo y Pedro. Lo hizo entre 1542 y 1549. La primera en el momento de la conversión, la segunda en el de la muerte. Ambas enfrentadas en los frescos de la capilla. Un rayo cae de lo alto y derriba a Saulo y le ciega, mientras que Pedro, boca abajo gira el cuello para mirarnos. Con los ojos muy abiertos, quiere que le contemplemos boca abajo. Él lo ha escogido. Es la única figura que, en su caer, muestra su triunfo. Va a morir pero es el quien ha impuesto sus condiciones al verdugo. Mira al espectador con los ojos muy abiertos. No sabemos si para provocar un contacto amigo o para sentir, tan sólo en la contemplación de la muerte, un destino compartido con el observador que el tiempo se ocupará de confirmar.

Otro Michelangelo, apellidado Merisi, apodado Caravaggio, pintor relevante, también se ocupó de esos momentos de la vida de Pablo y Pedro y los pintó en Santa Maria del Popolo a principios de otoño de 1600, en la capilla de Tiberio Cerasi, tesorero papal. Pero ahora Caravaggio nos interesa, sobre todo, por su interés por las naturalezas muertas. Michelangelo Merisi, para quien pintar un cuadro de una naturaleza muerta “representaba el mismo esfuerzo que pintar uno de figuras”. Aquella *Cesta de fruta*, la única que ha sobrevivido, llena a rebosar de manzanas higos y uvas, frutas usuales en los mercados de Roma, en todos los mercados del mundo.

Sin sombras, con un fondo casi dorado, como un icono o cualquier imagen religiosa. Para



17-19 MICHELANGELO. PIETÀ PALESTRINA (ATRIBUIDA A UN DISCÍPULO). PIETÀ, FLORENCIA, 1540-1555. PIETÀ RONDANINI, MILAN, CASTELLO SFORZESCO



20 MICHELANGELO. CAPILLA SIXTINA, JUICIO FINAL. LA CAÍDA DE LA AVARICIA



21 MICHELANGELO. FRESCOS DE LA CAPILLA PAOLINA. LA CONVERSIÓN DE SAN PABLO, 1542-1549



22 MICHELANGELO. FRESCOS DE LA CAPILLA PAOLINA. LA CRUCIFIXIÓN DE SAN PEDRO, 1542-1549

que la contemplemos con una reverencia alejada de la esencia de lo presentado. La fruta hace doblar la cesta en la izquierda del cuadro. Casi la rompe en su desbordarla. A la derecha, en un intento de equilibrar la potencial caída, unas frágiles hojas de parra vuelan hacia arriba. Del vuelo a la caída. Como representará, en el mercado de Santa Caterina, su sección longitudinal. Miralles construye el espacio que Caravaggio intuyó a finales del siglo XVI. Los límites de lo actual.

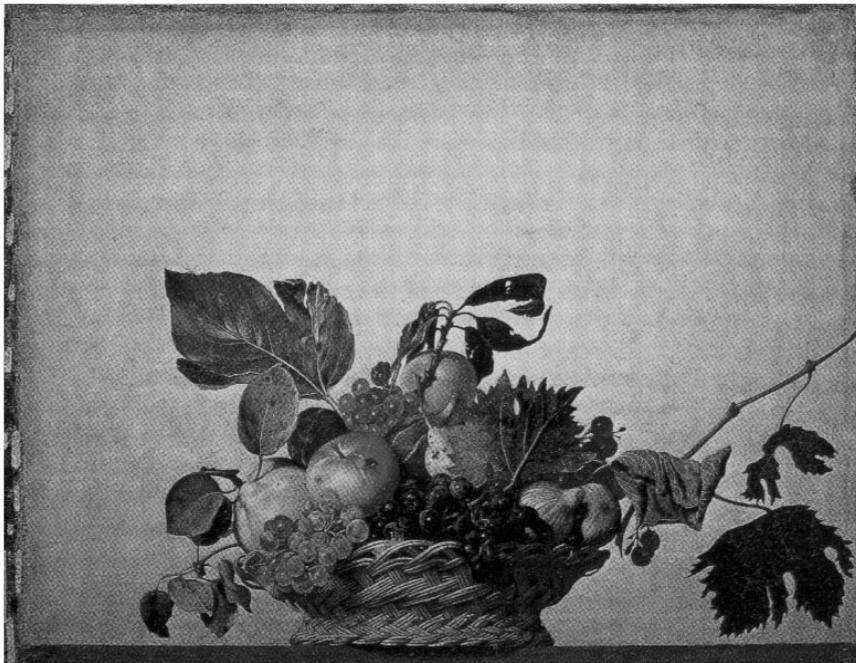
Analizando este cuadro de Caravaggio, Helen Langdon ha escrito: "El borde vertical de la balda se reduce a una tira burlona, que sólo existe por pura fórmula, y el plano horizontal se une con el fondo con tal astucia que el espectador se ve obligado a plantearse desde dónde contempla el cuadro y si la fruta está en el espacio de la pintura o en el suyo propio". La cesta está en un equilibrio inestable, se aguanta sin que sepamos cómo y sin que sepamos si es circular u ovalada. "Es imposible saber dónde está la cesta. No se sabe cuál es la profundidad de la mesa. No hay diagonales, nada se inclina hacia adentro". Predice el final de lo que contiene: la putrefacción, la descomposición, la muerte hecha imagen, una clase de caída. La fruta podrida, muerta, cae de los árboles. Las hojas del cuadro de Caravaggio ya tienen agujeros que indican su escasa vida, lo poco que de ella les queda.

Un mercado es una naturaleza muerta a escala natural. En él sólo entran cadáveres de animales, o de vegetales arrancados de la naturaleza. Todo para ser comido, digerido y expulsado otra vez. Para mantener la precaria vida de los humanos durante algún tiempo que tiene fecha de caducidad, como lo que se vende en el mercado. Tenemos las respiraciones contadas. Lo que nuestros ojos ven al circular por sus puestos de venta no son más que cadáveres expuestos, muerte e inicios de descomposición. Muerte expuesta. *Vanitas* cotidiana sobre la que pasamos sin reflexionar. Después de circular con atención consciente por la obra de Miralles ello ya no es posible. Miralles no dudó en representar la parte visible del exterior de su cubierta como una naturaleza muerta que procede de las superficies de los puestos de frutas de cualquier mercado. Los procesos de la elección de los colores que se han publicado en las revistas lo atestiguan. Otra vez la cubierta, ahora entendida como una implacable y convencional representación de género: naturaleza muerta.

Los pintores del siglo XVI y XVII recuperaron el sentido de la naturaleza muerta desde las viejas pinturas romanas que las representaban. Obligaron al espectador a fijarse en lo que aparentemente no tenía interés pero de lo que dependía. El sustento, el acto de comer, el banquete, la ostentación o el lujo, ya de por sí monedas de cambio de valor social, adquirieron una doble importancia.

Norman Bryson ha explicado las dos actitudes que el espectador puede mantener frente a una naturaleza muerta, entre las de Juan Sánchez Cotán y las de Francisco de Zurbarán. En las del primero "el espectador debe descubrir, en la base trivial de la vida intensidades y sutilezas que usualmente se adjudican a cosas de gran mérito... lo no valioso se convierte en algo inapreciable". En las naturalezas muertas de Sánchez Cotán no existe "ninguna referencia al acto de comer, al sustento", algo que, mucho después también fue muy evidente en las de Cézanne y que el pintor de Aix consiguió con otras preocupaciones e intereses.

Dotados de una fuerte base geométrica los frutos de Cotán no quieren salir del círculo de relaciones geométricas en el que atrapan la mirada del espectador: "Cotán renuncia a una composición 'intuitiva', que cree inferior al orden revelado al alma a través de la contemplación de la forma geométrica". La comida entra en el ojo pero nunca lo hará en el estómago. Bryson concluye: "La naturaleza muerta obliga al espectador a salir de su pereza". No tendremos contacto posible con las frutas de tantos pintores de naturalezas muertas. Dirigidas al ojo cortan



23 CARAVAGGIO. CANASTA DE FRUTAS, C.1598-1599. PINACOTECA BRERA, MILANO



24 PAUL CEZANNE. NATURALEZA MUERTA



25 JEAN BAPTISTE SIMEÓN. CAJA DEL FUMADOR. MUSÉE DU LOUVRE, PARÍS



26 GIOVANNI RUCCELLAI - RETRATO DE FRANCESCO SALVIATI (ATRIBUIDO)

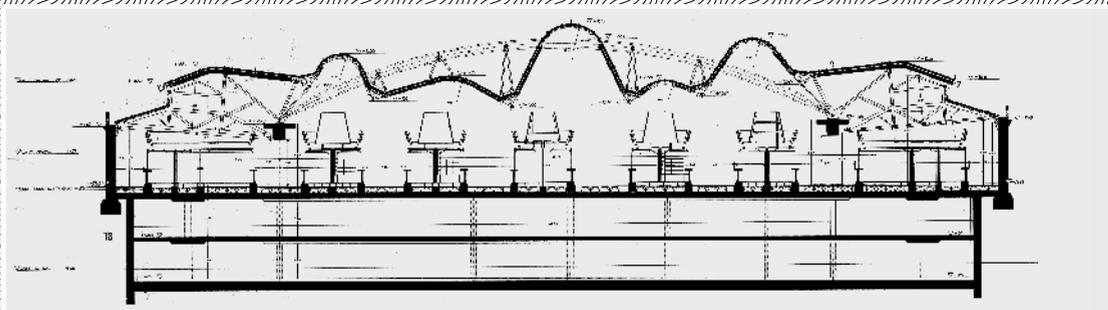
el discurso del disfrute posterior. No hay más que recordar cómo Cézanne usaba manzanas de cera para sus propuestas. Las naturalezas muertas de estos tres autores nos obligan a reflexionar sobre nuestra condición. Sin contacto posible, sin acercamientos posibles. No podríamos sufrir que nos rozaran. Ninguna empatía física con un universo tan alejado de nosotros y a la vez tan cercano: naturaleza muerta.

Pero hay más posibilidades que nos permiten avanzar. Las que representaron algunos pintores holandeses, como Willem Kalf, Maerten Boelema de Stomme o Willem Claesz. Aquí las cosas son muy diferentes. Cerca de las *vanitas*, las interpretaciones de los holandeses sugieren cosas distintas. Describen, como explicó Svetlana Alpers, son semánticamente neutras. Por ello, ofrecen placer, abundancia. Bryson atribuye estos resultados a cuestiones de contexto, dado que la sociedad holandesa del siglo XVII, “experimentó el problema del excedente masivo de producciones desde 1608 cuando se liberaron de España hasta 1678, cuando Inglaterra les gana la partida comercial”. Los holandeses “no tenían la tradición del gasto” aquella que hacía pronunciar a un gozoso Giovanni Rucellai, cliente de Alberti, orgullosamente pintado por Pinturicchio ante “sus” arquitecturas, su felicidad por el placer de ganar dinero, sólo superado por el placer de gastarlo. Exhibiendo un lujoso vestido rojo, Rucellai nos presenta sus arquitecturas a modo de naturalezas muertas, rodeando un voluminoso libro. Exhibe su poder, su cultura y su dinero, esperando que su mensaje le sobreviva porque él no podrá hacerlo.

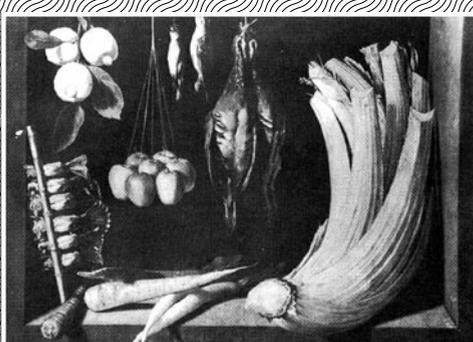
Las mesas de Kalf, Maerten y Claesz presentan un desorden considerable, con copas rotas, vasos caídos y restos de comida: pan partido, cáscaras de nuez, carne despedazada, caparazones de ostras sin carne. Todo ha sucedido. Los comensales se han retirado y en sus excesos no han tenido inconveniente en dejar sus restos abandonados sin remisión. Cadáveres animales o vegetales alternan su presencia con cadáveres de plata o cristal. Acabado su valor de uso gestionan en silencio los últimos momentos de su propia desaparición. Como si hubieran sido “devorados por osos”, en un acto bestial que evidencia las partes instintivas, vulgares, bajas, del cuerpo que Michelangelo no soportaba. Y como recuerdo del disfrute suelen ofrecernos la imagen de un limón en el borde de la mesa con la piel colgando, cayendo. Todo está peligrosamente en el canto de la mesa.

En el cuadro de Claesz, de 1634, la bandeja que soporta el limón, un elemento que garantiza la riqueza de la mesa tanto como las copas de plata y el cristal dado su exótico y lejano origen, no puede aguantarse de ninguna manera, de modo que la piel del fruto, que no ha podido ser consumido por la hartura de los comensales anticipa una caída segura. Desborda la mesa con su silueta en espiral, como la mano de Miralles cuando interpretaba Blade Runner. La escena final del film con los dos protagonistas masculinos al borde del abismo urbano, evoca esta caída. La piel del limón, que no ha podido ser degustado, arruinará toda la escena en pocos segundos. Se desparrama hacia el suelo, hacia la catástrofe. Tiempo desperdiciado. *Vanitas* “objetiva”, el cuadro invita también a la reflexión, sólo que en este caso, después de haber devorado la comida. Ahora, cuando se está hartos se nos recuerda que por más que una mesa nos invite a comer no podremos con todo. Que la abundancia no nos va a dar ninguna clase de felicidad duradera. Posiblemente nos mate si no controlamos los excesos. O, en cualquier caso, tanto oropel acabará digerido, transformado en excremento y expulsado del cuerpo para volver a la tierra. Naturaleza muerta, *vanitas*.

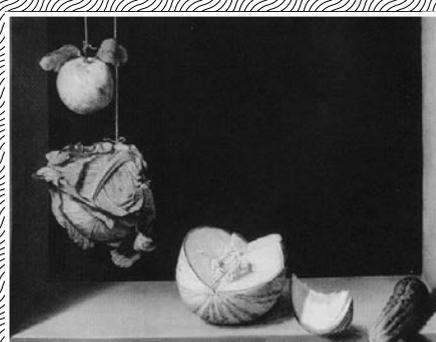
La cubierta de Santa Caterina es un mar de abundancia que no nos es dado tocar, sólo es posible contemplarlo. Miralles dispuso un mirador para tal efecto, algo que el ayuntamiento nos ha escamoteado. La cubierta de Miralles es una naturaleza muerta. Participa de los dos conceptos explicados de naturaleza muerta. Está alejada de todo acto comestible y a la vez ya ha sido deglutida. Su geometría estricta sugiere distancia. Los colores de la cubierta, planchados, aplanados, son también restos de aquellas frutas holandesas. Se derraman sobre la plaza anterior del mercado. *Vanitas* evidente, evocan en su caída la muerte segura del espectador que solo puede asistir impávido o aterrorizado al desenlace, a todo desenlace.



27 EMBT. MERCADO DE SANTA CATERINA, 1997-2005. DETALLE DE LA SECCIÓN TRANSVERSAL EN LA QUE SE OBSERVA EL ARCO CENTRAL ESTRUCTURAL SOBRE EL QUE SE CONSTRUYE LA CUBIERTA



28 JUAN SÁNCHEZ COTÁN. NATURALEZA MUERTA CON FRUTA Y VERDURAS



29 JUAN SÁNCHEZ COTÁN. MEMBRILLO, COL, MELÓN Y PEPINO



30 FRANCISCO DE ZURBARÁN. LIMONES, NARANJAS, TAZA Y ROSA



31 FRANCISCO DE ZURBARÁN. OBJETOS DE METAL Y CERÁMICA. MUSEO DEL PRADO, MADRID



32 WILLEM KALF. NATURALEZA MUERTA CON COPA DE NAUTILO

En su redacción de la vida de Santa Caterina, Jacopo della Voragine nos recuerda la etimología de su nombre. Caterina significa total destrucción. La santa destruyó todo lo que el diablo quiso edificar en ella. Y consideró a la arquitectura como una técnica efímera, inferior, en todos sus aspectos, a la naturaleza creada por Dios. Cuando discute con el emperador pagano, para afirmar la superioridad de su dios creador le dice: "Ya que tanto te pasmas al contemplar este suntuoso templo edificado por manos humanas, y al admirar la preciosidad de riquezas con que está decorado, pese a que toda esta magnificencia y galanura no es más que polvo que en cualquier instante puede ser barrido por el viento, ¿porqué no te admiras al contemplar el cielo y la tierra y el mar y la multitud de cosas dignas de admiración que contienen esos elementos? ¡Cuánto mejor para ti sería que supieras valorar la belleza del sol, de la luna, de las estrellas y de la infinidad de astros que decoran el firmamento y admirar la sumisión y acatamiento con que obedecen las leyes que los rigen!". Caterina, hermosa, culta, rica, que eliminó a más de 4000 personas en el proceso de su martirio que la elevó a la categoría de santa antes de ser enterrada en el monte Sinaí.

El lugar del mercado de Santa Caterina era una gran necrópolis en el siglo IV. La parte trasera del edificio la ocupa una residencia geriátrica cuyas persianas han tenido que ser desmontadas por el peligro de caída que representaban.

Enric Miralles ganó el concurso del mercado en abril de 1997. Terminó el proyecto básico en 1998. El proyecto ejecutivo y las obras se desarrollaron en el estudio EM/BT entre 1999 y 2005, después de que el solar presentara increíbles y largas resistencias. Miralles murió el 3 de julio de 2000. No estoy seguro de que esté enterrado en el lugar apropiado.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005.
- DE TOLNAY, Charles. *Michelangelo; Sculptor, Painter, Architect*, 5 vols. Princeton: University Press, 1969-1971.
- LANGDON, Helen. *Caravaggio*. Barcelona: Edhasa, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1993.
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner*. USA: Warner Bros. 1982.
- VASARI, Giorgio. *Le Vite de 'più eccellenti pittori escultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Florencia: Sansoni.