

La solidesa i la ruïna. Dos passatges afins en les imatges de l'organisme i l'arquitectura

En ple segle XXI, els símptomes, la simptomatologia, segueixen proveint a la ciència de cert coneixement a partir de les aparençes. Les interpretacions que se sostenen en les semblances, no tenen perquè incomodar en tant que l'ull "científic" segueix escrutant els infinits punts de vista on tot sembla convergir. "Tot està en tot".

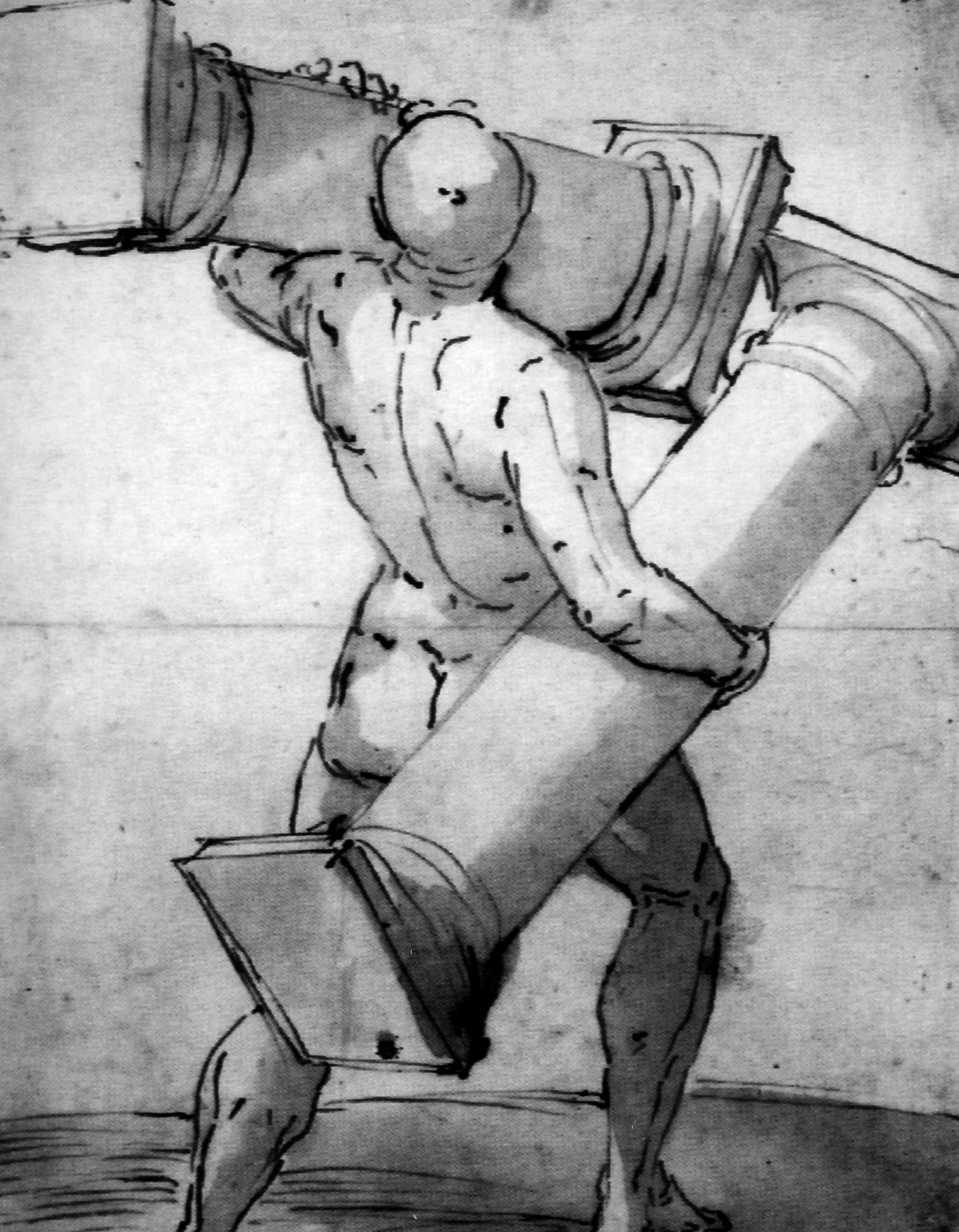
L'arquitectura es nodreix de la forma i pateix idèntiques malalties que qualsevol organisme. Ambdós, a la vegada, reflecteixen mitjançant el pas del temps i el declinar allò que va néixer ben format, si bé l'individu i l'arquitectura seran entitats que des del seu origen estaran determinades a patir un estat "extremadament greu".

The solidness and the ruin. Two common phases in the appearance of organisms and architecture

Even in the 21st century, symptoms and symptomatology continue to provide knowledge to science based on appearances. The interpretations supported by similarities should not get in the way of the "scientific" eye in examining the infinite points of view where all seems to converge. "The all is within the all."

Architecture is based on forms and suffers the same illnesses as any organism. Both, in their turn, reflect through the passage of time and decay that which was born well-formed, even if both individual and architecture will become entities that from their origins are destined to suffer an "extremely serious" condition.

Xavier Alcalde Ceravalls. Professor de volum de l'ESCRBCC.
Teacher of volume at the ESCRBCC.
xalcalde@xtec.cat



TRACTANT AMB L'ANALOGIA¹

Quan Steadman,² citant a Money, i en to divertit, es refereix al perill que alimenta la utilització de les analogies, en especial les dedicades als camps de la biologia i el disseny arquitectònic, es fa ressò d'un sentiment compartit per tots aquells estudiosos als quals, temptats per la riquesa i similituds amb altres especialitats, se'ls aconsella desaccelerar la seva imaginació.

Anne Larue³ es pregunta sobre la seva aparença a-científica. Les associacions d'idees poden convertir-se en els "fantasmes col·lectius" atès que, de tots els raonaments del saber, les analogies semblen acomodar-se a la pitjor de les eleccions metodològiques. Els seus criteris romandran allunyats del que és cert i fals, del bé i del mal, del que és vàlid o devaluat. L'analogia, per a aplicar-se correctament, s'haurà de relacionar amb l'esperit de la coherència interna.

A l'extrem oposat, el tracte amb les analogies sorgeix com una necessitat d'explicar el món, establint una relació entre tots els sistemes coneguts. Així, el desplaçament a través de les correspondències, similituds o correlacions, no té cap altre objectiu que donar una explicació a la necessitat de l'unívoc com a terme filosòfic. "Encadenaren les dues

Luca Cambiaso (1527-1585). "Hèrcules", (Ploma bruna i aiguada) (Imatge: Old Master Drawings, Sotheby's, Nova York, 1997).

revolucions divines a un cos de forma esfèrica mirant d'imitar la forma rodona de l'univers. Aquest cos esfèric és el que anomenem ara cap, el que és més diví i el que governa tot el que hi ha en nosaltres".⁴

Els símptomes són la causa i el suport de les analogies. Denominades en el segle XVI com a "senyals", foren el vertader suport del coneixement científic. Havent estat observades en la naturalesa, predisposaven a "l'home hàbil".

La immersió en el tracte amb les analogies és, en vista de moltes afirmacions, un verdader joc d'acrobàcia. Això mateix opina Pietro Citati⁵ quan es refereix a la variabilitat i als recursos amb els quals Appuleu va concebre les seves Metamorfosis consistents en "la combinació de molts plagis" si bé, insisteix l'autor, que el major acte creatiu s'ha d'observar dins de la intel·ligència amb què s'utilitzen les fonts, de la seva apropiació, de la lucidesa en les semblances "de manera que per a ell, escriure no és pròpiament una creació, sinó la utilització d'una frase, d'una imatge i d'un assumpte que ja altres havien emprat".⁶

EL CARÀCTER: COS ARQUITECTÒNIC I ORGANISME

El Caos, un assumpte sense cap equilibri, és un "espai immens i tenebrós", una "massa informe i embrollada" per on s'amunteguen i precipiten els elements desordenats.⁷

¹ Aquest article ha estat traduït del castellà al català per Anna González Rueda, alumna de 2n curs de Conservació i Restauració de Pintura de l'ESCRBCC.

² Philip STEADMAN, *Arquitectura y naturaleza: las analogías biológicas en el diseño*, Madrid: Hermann Blume, Col. Biblioteca básica de arquitectura, 1982.

³ Anne LARUE, *L'autre mélan-colie*, París: Hermann Blume, Col. Savoir, 2001, p. 16.

⁴ PLATÓ, *Ión, Timeo, Critias*. Madrid: Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y Roma, 3a ed., 2009, p. 82.

⁵ Pietro CITATI, *La luz de la noche*, Barcelona: Seix Barral, 2a ed., 1998, p. 75.

⁶ Pietro CITATI, *La luz de la noche...*, p. 75.

⁷ Publi OVIDI NASÓ, *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, Letras Universales, 7a ed., 2005, v. I, p. 5-20.

Unicum

El pas del temps
sobre les obres

⁸ Jean-Pierre VERNANT, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", a Michel FEHER, et al., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus, Col. Humanidades, 1990, v. I, p. 25.

⁹ HESÍODE, *Teogonía. Trabajos y días*. Escudo, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 32; Robert GRAVES, *Los mitos Griegos*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 35.

¹⁰ Publi OVIDI NASÓ, *Metamorfosis...*, p. 5-20.

¹¹ Robert GRAVES, *Los mitos Griegos...*, p. 37; Antonio RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, Col. Grandes Manuales, 2a ed., 2000, p. 36.

¹² Ripa citant a Anguillara: "Abans que existissin cel, mar, terra i foc/foc, terra, cel i mar ja existien/però el mar feia cel, terra i foc/deformes, foc, cel, terra i mar;/que allà eren terra i cel i mar i foc/on hi havia cel i terra i foc i mar./La terra, el foc, el mar, estaven en el cel,/i el mar, en el foc i en la terra el cel estava". Cesare RIPA, *Iconología. Tres Cantos*: Akal, Col. Arte i estética, 2a ed., 2002, p. 216.

¹³ Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Labor, 1991, p. 117.

¹⁴ Jean-Pierre VERNANT, *L'univers, els déus, els homes*, Barcelona: Empúries, Col. Anagrama, 2000, p. 15.

¹⁵ Pedro AZARA, *Castillos en el aire: mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 92.

¹⁶ Alberto USTARROZ, *La lección de las ruinas*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Col. Arquítemas, 1997, p. 22.

¹⁷ Alberto USTARROZ, *La lección...*, p. 26.

¹⁸ AGUSTÍ D'HIPONA, *Confesiones*, Barcelona: Bruguera, Col. Libro clásico, 1984, v. X, p. 31.



Johann Heinrich Füssli. "L'artista commocionat per la grandesa de les ruïnes antigues". Sanguina i aiguada sèpia. *Kunsthau*, Zurich (imatge: A. PINGEOT, *Le corps en morceaux*, Réunion des musées nationaux, París: 1990, p. 19).

El Caos, una vertadera sorpresa, consisteix en "l'Obertura original, l'ombrívol Abisme primordial, quan res no existia encara que tingués forma, consistència i assentament".⁸

Una vegada reconegut el concepte central caòtic, mancava temperar la confusió mitjançant un inici, que encara que desassossegat, alterat i buit, proporcionés "les propietats necessàries per a calmar la inquietud de l'home". Potser és per això que el Caos, predecessor de les històries mítiques fundades en el desordre,⁹ només podia veure's sota la noció del que és "abstracte", la saturació d'un "munt de gèrmens o elements informes i indeterminats".¹⁰ Potser també és per això que al "no res" se'l va considerar com el precursor de tota especulació filosòfica.

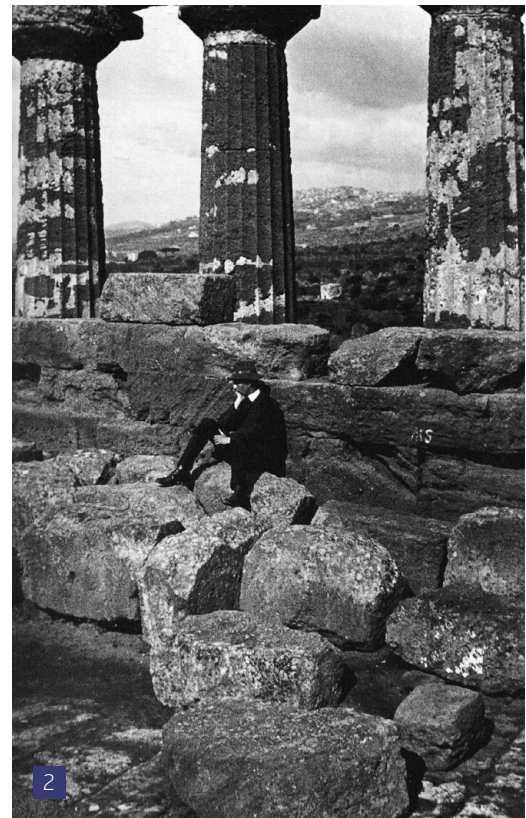
El Principi sempre és fosc. Del seu regne, és engendrat el Caos.¹¹ Massa confusa, primera matèria;¹² el mateix inconscient.¹³ Estat inicial, tot principi, un contenidor de la immensitat vàcua, negra i fosca, "una mena de caiguda, de vertigen".¹⁴

Del desordre de l'arquitectura resultaran les catàstrofes i els esfondraments. En la decadència, una progressiva sobrecàrrega de les coses, podrà observar-se,

tanmateix, tot vestigi; les primeres traces, la urbanització del terreny i la repartició de les terres. "Quan la ciutat s'enfonsa", se'ns permet percebre la recreació de la seva imatge. "L'arquitectura blana no existeix [...]. Les formes en descomposició (un terme que evoca alhora la destrucció de l'arquitectura i la dissolució dels cossos orgànics) descansen sobre un esquelet, una estructura dibuixada a la perfecció".¹⁵

La presència davant de la ruïna convida a mantenir un estat evocatiu. Allò que havent estat concebut per l'home, en la tasca de superar-se, conclou asfixiat per l'ensorrament, serà consubstancial a l'individu i a la seva "edificació". Davant de la contemplació de la ruïna, un paisatge devastat per la física i la naturalesa només seran possibles les actituds introspectives.¹⁶ "[...] pensar l'arquitectura de la ruïna és pensar com aquesta va ser pensada en el seu origen, com a tal edifici [...] una primera mirada a la ruïna, apareix com un misteri".¹⁷ **1**

L'enfonsament, que predisposa cap a tot tipus de reflexions sensibles —el sant sent horror davant de les ruïnes corporis—¹⁸ desencadena al seu torn els ecos de les divagacions estètiques, "Venècia! Els nostres destins van ser semblants! Els meus somnis s'esvaeixen a mesura que els



"Asplund a Paestum". *Arkitekturmuseet*, Estocolm (Fotografia: L.M. MANSILLA, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Fundación Caja de Arquitectos, Arquithesis, 2002, p. 76).

teus palaus s'esfondren. Però tu mors sense saber-ho; jo sé les meves ruïnes”.¹⁹ 2

El no res i la rapidesa de la vida demostren la mentida d'allò que ha estat fet per a perdurar. Ambdós projecten llums massa tènues i massa contradictòries. Així, la ruïna, situada en el context de la seva etimologia llatina, reforça la situació d'allò “fet malbé”, d'un estat d'esvaïment,²⁰ “l'home busca fora d'ell raons per convèncer-se, meditarà sobre les ruïnes dels imperis, oblida que també ell és una ruïna, encara més trontollosa, i que caurà abans que aquelles runes”.²¹

La ruïna, si bé ha aconseguit neutralitzar el principi actiu i la funció del que és redreçat, continua emetent tanmateix una realitat sensible i deteriorada pel pas del temps. Mentre que en l'edifici, la causa de la decadència és mereixedora d'una veu estètica i habitualment evocadora, per contra, la mateixa noció, quan es refereix a l'ésser viu, sembla moralment pobra i destructiva.²²

La ruïna constata el “present” de l'antiguitat i, en una mena de sacrilegi, a la “resta”, acabaran per a extreure-se-li les “substàncies” de la classificació; el rigor de la investigació desencadenarà aquest joc blasfem de la reconstrucció. La ruïna en aquest supòsit, deixarà de representar-se en un escenari reflexiu per a esdevenir un dibuix portat amb exactitud; i aquesta precisió conduirà cap als terrenys de la insolent pressió científica. Piranesi,²³ el darrer oficiant de les ruïnes, desordena i alhora venera premeditadament les seves troballes arqueològiques permetent a la ruïna comportar-se més com a actor que com a coneixement empíric. Per a Piranesi la ruïna és el temps destructor, les “cendres que van ser foc”, els equilibris miraculosos, els fragments desarticulats, en definitiva el desordre constructiu. 3

L'edifici ruïnós o pel cap baix el concepte desassossegat de la ruïna, capacita a la naturalesa per a “venjar” l'agressió produïda per la pròpia edificació. La ferida oberta del que ha estat reduït a runes, cicatritzarà gràcies a una consideració estètica: la bellesa del fragment. Un element que alliberat de la seva estructura, aïllat per la desaparició del conjunt, testimoni de la destrucció i catàstrofes successives dels fonaments sustentadors, despertarà en definitiva els poders d'evocació més intensos. D'aquesta mateixa sensació ambigua amb la qual s'admira tot allò associat amb les ruïnes, que ha estat denominat el “drama constructiu”, naixerà precisament la noció del “vestigi”, que és “un monstre horrible format per la imaginació”.²⁴

La ruïna és una “realitat bifront”, una mena de “trenca-colls”. La consideració de les ruïnes, és a la vegada la



Piranesi. “Temple de Vespasià al fòrum”. *Le antichità Romane*, 1756 (fragment), (imatge: A. USTÁRROZ, *La lección de las ruinas*, Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p. 131).

contemplació de les “relíquies”, la religiositat que celebra l'esdeveniment del passat i la percepció arqueològica que, atreta pel vestigi, literalment “planta del peu”, “petjada”, desperta la necessitat del coneixement científic, allò que hom denomina el “passat desmitificat”,²⁵ l'evocació moral convertida en la niciesa de la “resta”.

El culte al fragment, una actitud irreverent, comet heretgia en localitzar la bellesa en allò no conformat. Remo Bodei ha vist en aquest esglaiament un trànsit enginyós del que és bell al que és sublim, perquè allò sublim és una mena de grandesa de l'ànim. El plaer estètic perdrà així les característiques de càlcul i mesura que li eren pròpies per conduir-lo cap als impulsos de l'esperit elevat, “mitjançant això, obtenen ple dret de ciutadania el que és amorf, inharmoniu, asimètric i indefinit”.²⁶ 4

L'apilament expressiu dels materials, la sobreexplotació objectiva de l'element portant, accelera el col·lapse real i afecta la fortalesa de la construcció. La ruïna, una vegada ha despulat al seu cobertor, desfà al seu torn els traços de l'arquitectura, això és, el seu propi suport. Les polèmiques que se susciten al voltant de l'omissió dels dictats vitruvians,²⁷ adverteixen que la

¹⁹ François-René CHATEAUBRIAND, *Reflexiones y aforismos*, Barcelona: Edhasa, Col. Aforismos, 1997, p. 56.

²⁰ Félix DUQUE, *La fresca ruina de la tierra: del arte y sus desechos*, Palma de Mallorca: Calima, 2002.

²¹ François-René CHATEAUBRIAND, *Reflexiones y...*, p. 61.

²² La ruïna envaeix el cos des del seu mateix origen, que a diari s'ha d'adobar amb enuig gràcies a l'aliment. L'organisme, un contenidor amarg, una presó, és poc menys que una càrrega menyspreable. “El que de debò desitja (sant Agustí) és que Déu destrueixi d'una vegada menjar i ventre”. Félix DUQUE, *La fresca ruina de la tierra...*, p. 186.

²³ Giovanni Battista PIRANESI, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Tres Cantos, Akal, Col. Fuentes de arte, 1998.

²⁴ Alberto USTARROZ, *La lección...*, p. 33.

²⁵ Antoni MARÍ, *L'esplendor de la ruïna*, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002, p. 87.

²⁶ Remo BODEI, *La forma de lo bello*, Boodilla del Monte: A. Machado Libros, Col. La balsa de la medusa, 1998, p. 108.

Unicum

El pas del temps sobre les obres



Roland Fréart de Chambray. "Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres", París, 1650 (imatge: D. WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura*, Hermann Blume, 1988, p. 180).



Catedral de Reims. Sistema de contraforts (Fotografia: René Bersier a H.M. HOFSTÄTTER, *Gòtico, arquitectura universal*, Ediciones Garriga, 1970, p. 29).

²⁷ Vitruvi ja concebia la "distribució" la "diatesi" grega, com la funció que "s'ocupa de la col·locació dels elements als seus llocs i de l'elegància de l'efecte". Marc VITRUVI POL·LIÓ, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia, Col. Obras Maestras, Llibre I, 1985; Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura: Antología crítica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, p. 182.

²⁸ Villard de HONNECOURT, *Cuaderno*, s. XIII, Tres Cantos: Akal, Col. Fuentes de arte 2001; Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura...*, p. 182.

²⁹ Cfr. Félix ESCRIG PALLARÉS, *Las grandes estructuras del Renacimiento y el Barroco*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Col. Textos de doctorado. *Arquitectura*, 2003.

³⁰ Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura...*, p. 234; PIRRO LIGORIO, *Trattato de la Villa Adriana Tributina*. Codice di Torino, 1570-80, Turf: Arch. di Stato, v. VIII.

incorrecta combinatòria i aplicació dels elements no faran més que intensificar un prematur estat "ruïnós". Allò que no es sosté visualment, no és mereixedor de ser compost ni contemplat. Il·licències que en cap cas no podrien justificar-se en nom de la teatralitat.

Coneixem els recursos que permetien prevenir el col·lapse, que apareixien com un vertader prodigi perquè la construcció pogués mantenir-se dempeus. Coneixem també els elements que esdevingueren la solució parcial per a allò que calia apuntalar, "els ordres excessius o insuficients", el que responia sota una aparença feble, els transmissors de les forces, contra-les-forces de l'edifici, "i si voleu construir a base de grans contraforts [...]".²⁸ **5**

Els passatges que semblen alentir la certesa de la ruïna passaven per solucions imaginatives, fonamentalment les que estaven relacionades amb la distribució de les tensions. La funció de l'arquitectura era concebre un espai, però fonamentalment s'havia de consolidar i acabar-lo. Un gran descobriment fou el tancament horitzontal per avenç de pedres. També la resolució de les cúpules a partir de l'avenç de filades. Es van ramificar els desploms, es van suavitzar les càrregues. Van ser substituïts els conceptes d'estabilitat per la mateixa inèrcia de les masses, conseqüents amb els espais amplis i fràgils. Es tendia a la lleugeresa i a la compressió dels reforços que requerien les superfícies plegades.²⁹

Certes maneres de construir van prescindir, tanmateix, dels antídots per a evitar la fallida arquitectònica. L'exhibició de l'enormitat constructiva, deixarà pas al concepte

del "caràcter" en l'edificació. Substituïda aquesta evidència tectònica que s'havia d'imprimir als alçats, es va articular un discurs plenament assumit, però també enormement qüestionat, en el transcurs del segle XVII. Malgrat el deteriorament, consubstancialment, el "projecte", des de les seves primeres traces i amb l'aplicació excèntrica dels elements, contenia en ell mateix la projecció d'un savi envelliment, arribant a articular un cos teòric que només uns "il·lustrats" van poder arribar a traduir. **6**

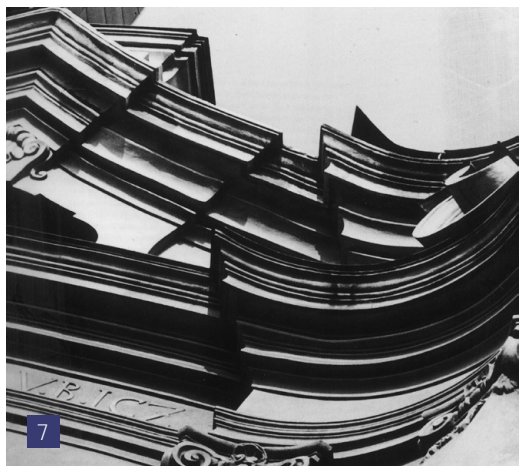
La prudència demandada en l'aplicació dels detalls en l'"organisme" arquitectònic atén una autèntica por pel col·lapse de l'edificació. L'excés, vist com a l'avantsala de l'ensorrament, qüestionava els abusos en la profusió de traces i en el disseny d'espais complexos. Referint-se als "tants amagatalls per dalt i per baix" de les traces de Sangallo, Miquel Àngel mantenia una posició crítica i contrària. Sorprenent és la seva actitud atès que el més gran artista del temperament també va ser vist en el seu temps com el més excèntric en el disseny i ús dels elements, fins el punt d'acusar-lo que "vol que se l'adori com el qui més desordres fa en arquitectura",³⁰



Portada de Santa Lucia in Selci, construïda per Carlo Maderno el 1606 i renovada per Francesco Borromini el 1637 (Fotografia: G. P. TESEI, *Le chiese di Roma*, Anthropos, 1986, p. 31).

arribant a ser acusat d'arruïnar els ordres i aplicar els desco-briments de les "noves ruptures en trossets", ordres trencats, interrupcions i espontaneïtats.³¹ **7**

El pànic provocat per la pèrdua de la integritat, la que es considerava com la primera garantia de solidesa, enumerava els "errors" i la nul·la seguretat de qual-sevol element mal distribuït. La ignorància al voltant



Timpani de la façana oest de l'església de Sant Tomàs, Praga (Fotografia: M. PAVLÍK, Prague Baroque Architecture, The Pepin Press, 1998, p. 139).

d'allò que havia de definir-se sòlid i que estava basat en el domini de la naturalesa dels materials, va conduir a una pràctica "bàrbara i deforme a través de la burla, és a dir, movent les cornises, els frontons i els mateixos arcs de manera irregular".³²

En els aspectes relacionats amb el decòrum, el mite, ja des del primer llibre del tractat de Vitruvi, va proporcionar un distintiu als diferents ordres d'arquitectura. "Si algú, en comptes d'emprar columnes a les seves obres, utilitzés estàtues de marbre, representant dones abillades amb mantell i roba fins als peus, que s'anomenen Cariàtides [...]"³³

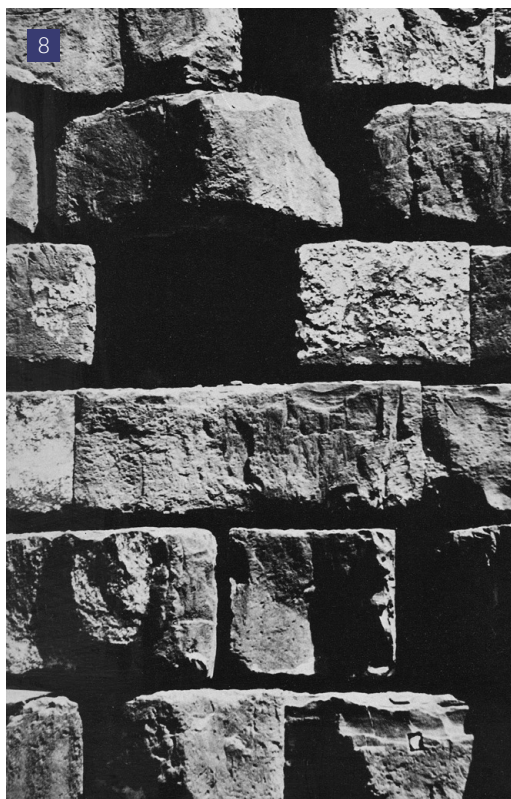
El caràcter —perquè en arquitectura hi ha dos termes que s'han de conèixer molt especialment: "allò significat i allò que significa"³⁴— va figurar com l'encontre perfecte amb les analogies d'un organisme ideal: etern, pesat i tangent al terra, "La força rau en una solidesa massissa, l'audàcia en una elevació desmesurada [...]".³⁵ Una mena de temperament a través del qual es podia percebre el segell distintiu que determinava "l'originalitat" d'allò construït. La mateixa rusticitat dels encoixinats va ser capaç de traduir tota la força de la naturalesa sense transformar. **8**

La comparació del cos arquitectònic amb qualsevol altre organisme animat, serà possible mitjançant la incorporació dels gèneres i els signes del caràcter: mas-

culí, femení, ferm, viril, lleuger, elegant, noble, delicat, gran, agosarat i terrible, satisfent així les necessitats d'un llenguatge i d'una representació que mantindrà l'arquitectura dins del mateix significat que qualsevol altre cos latent; també en la capacitat d'erosionar-se. En aquesta escalada sense parangó, la mateixa aparença de solidesa, dominarà sobre la solidesa real de l'edifici, establint un diàleg "dissociat" entre les idees i les obligacions de la veritat constructiva.

Quan es tractava de calibrar la resistència de la construcció Philibert de L'Orme acudia a la paraula "força": "(els angles) són els llocs on ha de ser més forta i millor lligada tota la casa per a suportar la major part de la càrrega i mantenir en raó tota la massa de l'edifici".³⁶

Tots els elements d'arquitectura semblen estar concebuts per a desenvolupar una successió articulada d'enginyers que puguin resoldre la funció i l'aparença per a suportar la càrrega. Motllures que abracen columnes (astràgals), espais de descans (àbacs i bases), acords, enllaços i unions harmòniques, carregaments (apòfuges), seccions —el collarí com a progressiva distorsió del fust o bé els èntasis i les successions modulars— que s'entendran com a deformacions prèvies dels detalls que "patint" acolliran tota l'estructura de l'edificació. "Homes" i "dones" que suporten el pes



Palazzo Pitti, Florència. Fàbrica d'encoixinats (Fotografia: Raffaello Bencini a M. BUCCI, Palazzi di Firenze, Vallecchi, 1973, p. 44).

³¹ En els segles XVI al XVIII es produeix un vertader menyspreu pel gòtic, els comentaris coincideixen en la "barbàrie" i la mediocritat que amb l'estil va fer decaure i, encara pitjor, infectar les maneres de l'edificació; el "rapporto" de Rafael, encara que dubtós, destacant la nul·la gràcia i estil; usen amb freqüència com a ornament qualsevol figureta encongida i mal feta i pitjor encara entesa com a mènula per a sostenir una biga; el celebèrrim comentari de Scamozzi sobre la catedral de Milà, argumentant que tot resulta massa "dèbil i molt partit", desordenat i confús, que tot el temple no és més que un "munt de marbre". Vasari rebutjant "les primíssimes columnes, desmesuradament llargues, ornaments amuntegats incapaçs de tenir la força per a sostenir el pes per molt lleuger que sigui" (Giorgio VASARI, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, Madrid: Còtedra, Col. Grandes temas, Llibre I, 2002; i Luciano PATETTA, Historia de la Arquitectura..., p. 180).

³² Luciano PATETTA, Historia de la Arquitectura..., p. 302.

³³ Marc VITRUVI POL·LIÓ, Los diez libros..., Llibre 6.

³⁴ Marco VITRUVI POL·LIÓ, Los diez libros..., Llibre 5.

³⁵ Werner SZAMBIEN, Simetría, gusto y carácter: teoría y terminología de la arquitectura de la época clásica (1550-1800), Tres Cantos: Akal, Col. Arquitectura, 1993, p. 248, citant a Quatremère de Quincy.

³⁶ Werner SZAMBIEN, Simetría, gusto..., p. 85.

Unicum

El pas del temps
sobre les obres

³⁷ Segons Juan Carlos Arnuncio, tota construcció és sinònim de pes si bé aquest pot desenvolupar-se de manera indirecta per mitjà de l'expressivitat. Es pot construir des de la pròpia sublimació, però també des del seu oposat. Els enganys premeditats es desencadenen per a descriure ja no només una certa inestabilitat, sinó potser aventurant un final cert que mitjançant anacronismes, llicències i perversions, aconsegueixen allunyar l'edifici del seu rigor constructiu. Quin millor exemple de la confabulació amb l'efímer que el delicadíssim desplom del fris de Giulio Romano a la façana est del Palazzo Te a Màntua. Encara camuflat, sense ostentacions, en un joc d'endevinalla i sorpresa, aventura el final cert de l'edificació. Una imperfecció que demostra un coneixement ajustat i observació d'allò "antic". Un joc provocatiu que demostrava l'atracció pel refinament de la ruïna, a partir de falsejar, gairebé trair, el bon ús dels materials i la pròpia tècnica estructural. Cfr. Juan Carlos ARNUNCIO, *Peso y levedad: notas sobre la gravedad a partir del Dantem*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

³⁸ L'al·leujament que proporcionen tots i cada un dels recursos que escenifiquen a l'arquitectura alliberada de pes, elegant, airejada, on sembla no existir aquesta simptomatologia que reflecteix les tensions de l'ofici constructiu, transmutar la realitat mitjançant l'artifici i l'articulació, constitueix un dels pilars del disseny arquitectònic. La ruïna sempre va projectar aquesta fascinació davant del temps passat (la mutilació segons Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario...*), i va acabar per derivar cap a innombrables categories estètiques.

³⁹ Robert BURTON, *Anatomía de la melancolía*, Madrid: Alianza, 2008, p. 175.

⁴⁰ Roger BARTRA MURIÀ, *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia: Pre-textos, 2004.

⁴¹ Citat a Jean CLAIR, et al., *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, París: Gallimard, 2008.

⁴² René DESCARTES, *Tratado de las pasiones. Discurso sobre el método*, Barcelona: Iberia, Col. Obras maestras, 1985, p. 75.

dels entaulaments. I per sobre de tots els altres la columna, l'arché de la construcció, "l'ornament fonamental".

La ruïna esdevé implícita en els mateixos detalls arquitectònics. En general aquests són assenyalats com a responsables de l'impuls natural que comporta una successió de superposicions ineludibles. Sent vistos com la millor solució per a resoldre un problema compositiu, van ser al seu torn, i en gran mesura, els causants de les relacions visuals dins de la solució constructiva. Tot aquest delicat teixit s'havia de tramir sota l'objectiu de resoldre amb versemblança la funció sòlida de l'arquitectura.

L'ús indegut dels elements d'arquitectura provocava metafòricament la futura ruïna de l'edificació. No ens ha d'estranyar que al voltant del seu ús excessiu s'aixequessin una infinitat de veus dissonants. No podia tractar-se d'allò "ferm" amb tanta lleugeresa. ³⁷ ⁹



Palazzo Te, cortile d'Onore, façana est, Màntua (Fotografia: Mauro Ranzani a U. BAZZOTTI, *Palazzo Te a Mantova*, Skira, 2004, p. 31).

[10] Gian Paolo Pannini 1691-1765. *Fantasia architettonica d'edificis antics*. Galeria Uffizi, Florència (Imatge: G. BUTTAFAVA, E. GALVAGNATI, *Architetture*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1962, p. 107).

Si bé és en l'arquitectura on millor pot considerar-se la rotunditat d'allò sustentat, és procedent esmentar que el desig de la clarificació racional del món, de l'home i de la seva activitat, l'anomenat "estat espiritual" de la Il·lustració, es va mantenir en gran manera gràcies a la recopilació i l'estimació d'allò que es recuperava fragmentat. El testimoni que donava forma al "monument històric", desencadenava la possibilitat de conjectures culturals, per tal com tot era susceptible de consideració. Paradoxalment les ruïnes van arribar a veure's com el principi d'una experiència reveladora que desxifrava de nou "les lleis de l'art de construir". ³⁸

LA RUÏNA. LA INFLEXIÓ I EL DECLINAR

La contemplació de les ruïnes apareix com el més gran passatge del desassossec, un camí que tendeix cap a allò predestinat: "Oh feble estat de la condició humana!". Burton, referint-se al consol que ha d'emergir davant de l'aparició del dolor i els vans temors, proposa utilitzar davant dels "accidents més greus i amargs que poden esdevenir a algú en la vida", la contundent analogia que enllaça l'arquitectura ruïnosa i els episodis onerosos de l'home. Ambdós se sostenen en la destrucció de regnes, pobles i ciutats "mortals" que en un altre temps es van mostrar pròspers, "Què resta de l'Atenes de Pandiò més que el nom? [...] Així com les grans muntanyes semblen planícies per al viatger que les contempla en allunyar-se, fins que per fi no es distingeixen en absolut, així declinen les ciutats, els homes i els monuments". ³⁹ ¹⁰

La ruïna és present en les pitjors pors i davant de totes les altres, en les que pertanyen a l'inconscient. L'esfondrament, si apareix dominat per la vigília, acabarà per a instal·lar-se en el repertori de les malalties molt greus. Chateaubriand, arquetip de la "dolorosa silueta", accentua la ruptura dels somnis davant de la realitat, el destemps i el concepte del "flâneur" qui vaga desassossegat a causa de la insatisfacció d'un reflex que retorna enterbolit. ⁴⁰ "Jo he vingut massa tard a un món massa vell". ⁴¹

En els somnis es manté una enorme semblança amb l'actitud del difunt. Les analogies que se succeeixen durant aquest trànsit resulten indissociables de les seves conseqüències. Descartes ⁴² situa pròximes el llanguiment i el desmai, que com el somni, semblen trobar-se no molt allunyats de la mort. Tractats com una "indisposició", això és, com la negació temporal de l'estat d'ànim, com la negació d'una actitud conscient, ens adverteix que pro-



Unicum

El pas del temps
sobre les obres

duint-se moltes d'aquestes afeccions “desinteressades”, el cos necessàriament caurà amb facilitat en els defalliments. L'ensopiment entès com son profund, proporciona l'accés a totes les al·lucinacions, situa el judici en una fon-dària penetrant i pertorbadora, abonant-lo a l'ombrívola terra del desvari i la premonició. ¹¹



Jean-Auguste-Dominique Ingres. “Virgili llegeix l'Eneida a Lívia, Octàvia i August” (fragment). Musées Royaux des Beaux Arts, Brussel·les (Imatge: E. RADIUS, Ingres, Noguier-Rizzoli, 1984, lam. XIX).

Existeixen setze classes de somnis terribles. “Alguns són provocats per muntanyes i ruïnes. Altres pels llamps. Els terratrèmols, els enfonsaments [...] per la foscor, el dia del judici, una causa incerta, la mort, la pesta, la fugida, els monstres. De tots ells, els més greus són sempre els causats per enfonsaments i ruïnes.” ⁴³

La ruïna no és més que un espai reverberant. El col·lapse visualitza el tercer concepte associat al fracàs prematur. La materialitat del fragment escenifica un nou estat de fractura i deteriorament per a tota entitat, essent considerat com l'exemple més oportú d'allò que és transmès amb insuficiència i al seu torn resulta imperfecte, ja que ha estat desposseït i reduït de la unitat.

Les ruptures i els fragments s'associen amb la vertadera fallida d'un organisme. La fracció, la fractio o “acció de trencar” és un terme que s'oposa a la forma, desdient així “l'ànima del cos” que predicava Aristòtil. Entorn del que és corpori ha d'esdevenir el que ha estat disposat des de la seva integritat, resulta únic i roman ben acabat. Per a acceptar “les restes” caldrà esperar a la consciència romànica, facultat on tota observació era deficient si no anava acompanyada d'un efecte emocional. “La part”, que va néixer d'un passat “enter”, resumiria amb resignació totes les evidències del que és perible. ⁴⁴

El pas del temps desxifra la distància que existeix d'un estat construït a un estat ruïnós. Penosa i patètica, la

perdua de la corporeïtat, indueix a pensar en el temps pretèrit, en un préstec concedit, en una reminiscència que sap del seu origen conformat, però que es resol sense “acabar”, apedaçat, dispers, parcial, transitori i perible. “Quants ancians decrèpits, canosos, repugnants, pansits, d'estómac inflat, esguerrats, sense dents, calbs, lleganyosos, impotents i podrits podeu veure encara rondant a l'aguait en qualsevol part [...]. I, quan amb prou feines pot aixecar la cama per recolzar-la en una cadira i té ja un peu a la barca de Caront; quan les seves extremitats tremolen [...]” ⁴⁵

Els cossos malalts, afectats per la pèrdua de la verticalitat, queden exposats a la mirada opressiva. El cos horitzontal s'ha vist com un innegable símptoma de debilitat o bé d'un trastorn anunciat. ¹²



Alonso Cano. “Estudi per al Crist de la paciència” (fragment) (Imatge: F. J. SÁNCHEZ, *Dibujos españoles*, Gustavo Gili, 1968, p. 59).

Recordem que Daquin ⁴⁶ determina la insalubritat de la posició horitzontal. L'actitud resultarà perjudicial en aquells que es veuen afectats per la bogeria o la violència. El que és redreçat, en conseqüència, acabarà per a enunciar-se com un encert en els tractaments terapèutics, “és necessari en la mesura possible, fer-los romandre dempeus i fins i tot induir-los-hi”. ^{13a} ^{13b}

Daniel Arasse ⁴⁷ documenta la inapropiada posició horitzontal del cos per ser una actitud que s'adopta “boca a munt” en el transcurs del somni. Desaconsellada a causa de l'anormal circulació sanguínia, el cos jacent podria desencadenar tot tipus de malsos, “que donen una sensació anguniosa d'opressió i acalorament”. ⁴⁸

És corrent observar la ruïna com un espai de regeneració. “Hi ha qui espera elevar-se sobre la ruïna del seu veí, i només per això desitja que s'esfondri des de l'altura de la seva grandesa”. ⁴⁹ Més infreqüent és dirigir i provocar un ensorrament premeditat. Així ho contempla Descartes i si bé desconfia d'un mètode taxatiu, acabarà per persuadir-se que la ruïna, com a forma d'eliminació de les creences cegues, pot tenir acollida en l'àmbit de la consciència, “grans cossos (que) són massa difícils d'aixecar quan estan caiguts o també de subjectar quan són commoguts, i les seves caigudes no poden ser sinó molt rudes, (les ruïnes) són gairebé sempre més suportables del que seria el seu canvi”. ⁵⁰

⁴³ Girolamo CARDANO, *El libro de los sueños*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999, p. 260.

⁴⁴ “La forma és allò que determina la matèria per ser alguna cosa, això és, allò pel qual alguna cosa és el que és”. José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ariel, 2009, p. 154.

⁴⁵ Robert BURTON, *Anatomía de...*, p. 65.

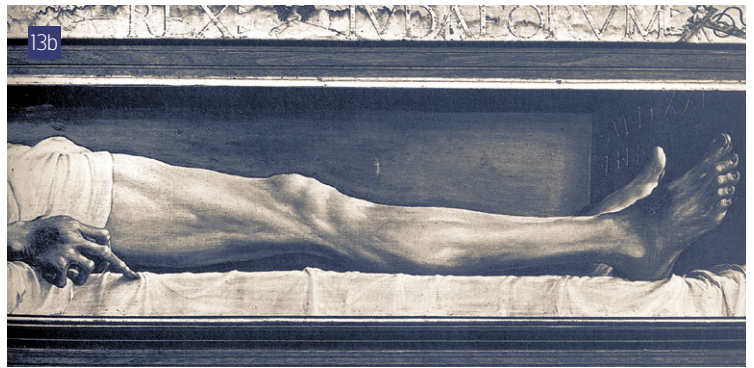
⁴⁶ M^o José POZO, Étienne ESQUIROL, Joseph DAQUIN, *Sobre las pasiones; seguido de La filosofía de la locura*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999, p. 159.

⁴⁷ Daniel ARASSE, “La carne, la gracia, lo sublime” a Georges VIGARELLO (dir.), *Historia del cuerpo*, Madrid: Taurus, 2005, v. I, p. 455.

⁴⁸ Timothy BRIGHT, *Un tratado de melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004, p. 98.

⁴⁹ Dante ALIGHIERI, *La divina comedia*, Madrid: Alianza, 2007, p. 323.

⁵⁰ René DESCARTES, *Tratado de las pasiones...*, p. 145.



13a i 13b. Hans Holbein el Jove. “El cos de Crist mort a la tomba”, 1522. Museu de Belles Arts, Basilea (imatges: M. FEHER, *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Taurus, 1990, p. 246).

La ruïna, ruïno, –allò fet malbé–, comprèn el fet d’ensorrar-se i l’estat trencat. A una persona roïna se la dibuixa de “poca i desnerida estatura”. La situació és plenament malenconiosa en deixar entreveure els mateixos símptomes que seran característics en els desordres de l’ànima i la sensació que l’existència, arribada la circumstància, deixa de pertànyer-nos. La nostàlgia és una sublim contemplació ullerosa i propensa a la tristesa. La seva efectivitat ha de ser examinada amb una “llum apropiada” i en estat de nuesa, i arribat el moment, ha d’assentir amb “allò que mira i no accepta. Un no admet que és aquesta ruïna”.⁵¹

Per “inflexió” s’entén el torcement d’alguna cosa que anteriorment era recta o plana. La deformació és el primer símptoma que mostra la debilitat de l’arquitectura i igual com esdevindrà amb l’aspecte d’un organisme, serà susceptible d’utilitzar el mateix llenguatge d’allò “minvant”. La pròpia “declinació” i menyscapte, mostrarà la caiguda, el descens, i sens dubte la decadència del cos afectat.

El terme d’inflexió ja el va explorar Venturi⁵² indagant en les deformacions premeditades que apareixien tant en el llenguatge com en els elements d’arquitectura. Una visió deformada per la tracció i pels impulsos de la constel·lació circumdant, si bé el desequilibri que resulta de la deformació ha de ser compensat dins del patró que equilibra tot el conjunt.⁵³ Les inflexions, articulacions i masses, representen les solucions que, per deformades, estableixen els enllaços conceptuals de la construcció dotant-les d’un tot orgànic.

La ruïna, al seu torn, és observada com el resultat del pas del temps i de l’ordre descompost. Cada ruïna és una pregunta, una interpel·lació que sovint transmet la imatge del desassossec en la vida i en la condició mortal. Recordem que els assaigs de Burton i Bright concedeixen capítols als desordres de la moral com una de les causes de l’esfondrament malenconiós. Si bé se

sospita que respon a un càstig diví, el temps participa com a coautor del nou escenari, de la imatge significativa de la “decadència” i la “caiguda”. La ruïna representa un clar testimoni de la supèrbia dels homes, que com vèiem, assenyalava directament la fragilitat de l’existència, desemmascarant la vanitat i tot tipus de testimonis de magnificència. No tan sols s’erosiona el material constructiu, es deteriora en igual mesura la solidesa moral i corporal. Referent a això, el repertori de les actituds “depressives” corre en paral·lel al de les seves representacions que, en tota l’extensió, ens parlen del patiment i de mort.¹⁴



Roger van der Weyden. “El descendent”, (fragment del desmai de la Verge) 1435. Museu Nacional del Prado (imatge: V. NIETO, *El descendimiento de Van der Weyden*, Tf. Editores, 2003, p. 110).

La ruïna és la pròpia arquitectura que ens torna la mirada. La remet en el punt que representa el seu vessant més “humà”, sens dubte el més orgànic, pel fet que està fermament enganxada a la terra. El temps “devorador del món”, que al seu torn és fragmentat, dota la ruïna de “l’atemporalitat” dins d’una situació de desassossec. És capturat un temps sense esdevenir, és la fascinació davant d’allò “immutable”. La ruïna és una visió impossible si atenem a Parmènides que concebia l’esdevenir com un impossible.⁵⁴ Segons l’opinió d’Heràclit, tanmateix –tot és un fluid– “imaginar un punt fix que ens servís de referència per a valorar els canvis que es produïen en el món, ni com a explicació de res”. El temps ho esborra tot, ho nega tot. La constància en el temps “parmenidi”, és la garantia de la ruïna. El temps l’hem d’imaginar “amb un farcell a l’espatlla, on transporta, amb molt encert, i d’instant en instant, totes les lleis físiques sense modificar-les”.⁵⁶

La ruïna es contempla com a obra en ella mateixa. No existeixen els testimonis de la destrucció. No assistim a l’enfonsament, a l’esdeveniment, veiem la conseqüència, la seva detenció. La caiguda és absència i silenci, l’ambient d’espera i la impossible tornada enrere. La ruïna és una ferida sagnant, produïda poèticament per la potència

⁵¹ Paul VALÉRY, “Reflexiones simples sobre el cuerpo”, a Michel FEHER, et al., *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus, Col. Humanidades, 1991, v. II, p. 399.

⁵² Joaquim ESPAÑOL LLORENS, *El orden frágil de la arquitectura*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Col. Arquíthesis, 2001, p. 102.

⁵³ Joaquim ESPAÑOL LLORENS, *El orden frágil...*, p. 102, citant a Arnheim.

⁵⁴ Étienne KLEIN, *Las tácticas de Cronos*, Madrid: Siruela, 2005, p. 47.

⁵⁵ Étienne KLEIN, *Las tácticas...*, p. 47.

⁵⁶ Étienne KLEIN, *Las tácticas...*, p. 49.

Unicum

El pas del temps
sobre les obres

⁵⁷ Antoni MARÍ, *L'esplendor de...*, p. 135, citant a Edmund Burke.

⁵⁸ Luci Anneu SÈNECA, *Tratados morales*, Pozuelo de Alarcón: Espasa-Calpe, 1987, p. 225.

⁵⁹ Luci Anneu SÈNECA, *Tratados morales...*, p. 226; László F. Földényi ens recorda que la tristesa incloïa en el "temps dels iniciats", un significat molt més ampli que l'aflicció actual. Aquest punt sense referència a què es refereix la tristesa incloïa la "incapacitat", la "debilitat", "allò dolent en el sentit moral", la indignitat, la misèria, el sofriment i la desgràcia. László F. FÖLDÉNYI, *Melancolia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, p. 27.

⁶⁰ Joaquín YARZA LUACES, *Arte medieval*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982, v. II, Románico y gótico, p. 324. L'encontre feliç de l'espai ruïnós i les passions de l'ànima, es troba en consideració en la bellíssima representació de la malenconia o la vanitat de Domenico Feti i en un aiguafort de Castiglione, on un paisatge que introduint murs erosionats i columnes trencades des- perta els vincles cap al culte romàntic de les ruïnes com a mirall molt net d'allò que està succeint en la consciència reflexiva i abatuda de l'home. Veure: Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL, *Saturno y la melancolia*, Alianza Editorial, 1991, p. 368.

⁶¹ Paul VALÉRY, *Eupalinos o el arquitecto*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2004, p. 65.

⁶² Timothy BRIGHT, *Un tratado de...*, p. 133 i s.

⁶³ Robert BURTON, *Anatomía de la...*

⁶⁴ Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions, Col. Medio Maravé, 2007, p. 41.

del temps però físicament ho és també per la "força de la naturalesa". Influxa sobre els sentiments i acaba per dirigir-se al crepuscle de la raó, "somiàr entre les ruïnes consisteix a sentir que la nostra existència deixa de pertànyer-nos per a incorporar-se a l'immens oblit",⁵⁷ des- perta el sentiment sublim per als qui van tenir la creativitat d'unir conceptes trobats. Aquí és on extreu bona part del corpus justificatiu del malenconiós, en ser aquest en essència un ésser confós i alimentat de la ignorància sobre el passat i l'esperança en l'esdevenir. És un ésser estàtic, en estat ruïnós i en gran part dels casos un malalt greu.

"[...] les ciutats i els monuments, més si amb la nostra vida els compares, són perdurables. Però si els redueixes a la condició de la naturalesa són caducs, ja que destrueix totes les coses i les torna al lloc d'on les va treure".⁵⁸ Efectivament les mans mortals no poden concebre res immortal. En el tractament amb l'organisme succeeix una cosa semblant. El pas del temps traça idèntics patrons, en tots els casos remetent-los a la desaparició. L'ànima de l'arquitectura ruïnosa, com la de qualsevol altre organisme, precisa d'una profunditat màxima per a desxifrar la seva naturalesa i el seu trànsit. En l'arquitectura ruïnosa, al cos "finat" de l'arquitectura, la tristesa s'imposa en contemplar aquest nou paisatge. "Vingui, doncs, algú a plorar ara per les vides de cada un; que es lamenti sobre les cendres de Cartago, Numància i Corint o de qualsevol altra cosa que caigués de major altura, quan aquest univers que no té on caure, s'ha de dissipar".⁵⁹

La reflexió, de fet, es presenta com un passatge poètic de foscos tints nostàlgics, i que conclou contemplant-se a través d'un mirall que insisteix a tornar-nos la imatge d'un territori desolat. Denis Diderot davant d'un paisatge de Robert posa tot l'èmfasi del seu llenguatge procurant que es reflecteixi perfectament la constatació del declivi, i per extensió de la condició humana: "Oh les boniques, les sublimes ruïnes! [...] Amb quin astorament, amb quina sorpresa mira aquesta volta trencada, les moles carregades a la volta! On són els pobles que han aixecat aquest monument? Què ha estat d'ells? En quina enorme profunditat fosca i muda s'extraviarà el meu ull [...] El temps es deté per al qui admira! Què poc he viscut! què poc ha durat la meva joventut!".⁶⁰

El vestigi de l'arquitectura reapareix com el gran banc de proves on la determinació de l'home serà utilitzada per a reptar a la seva pròpia condició incerta. L'aspecte "ruïnós", o la "ruïna" anímica, conviu fins al deliri amb el seu paral·lel arquitectònic. L'analogia és en aquest cas literal. "De manera que és raonable pensar que les creacions de l'home es fan o bé mirant pel seu cos, i aquí rau aquest principi que s'anomena utilitat, o bé mirant per la seva ànima [...] Però com aquell que construeix o crea, d'altra banda, se les ha de veure amb la resta del món i el moviment de la naturalesa, que perpètuament tendeix a dissoldre, corrompre o tirar per terra el que fa, ha d'admetre un tercer principi que tracta de comunicar a les seves obres, i que expressa la resistència que vol que oposin a aquest destí que les força a morir. I així, busca solidesa o durada".⁶¹

Tot paisatge ruïnós s'observa desproveït de funció, però saturat de passat. La ruïna no és, per tant, un esdeveniment des-fallit. En l'individu la ruïna pot traduir-se com el mal ús dels "mitjans excel·lents que Déu ens ha concedit", a causa que la ruïna arquitectònica també va ser vista com a càstig diví a la moral desviada.⁶² Bright ens parla del perill que significa arruïnar les bases de les funcions corporals, de complexions fortes i perfectes dels ensorraments i fractures, abatiments, membres dislocats, que s'enduen "tot l'edifici de la nostra naturalesa". Les causes que ens apropen a la ruïna són en els textos científics del segle XVII,⁶³ diagnosticats des de la malaltia, els empatxos, l'embriaguesa, la concupiscència immoderada i qualssevol dels desordres morals, inclosos els del comportament.

La semiòtica de la càrrega apareix desplegada en tot tipus d'esdeveniments sense connexió més aparent que la de significar els embolics per on discorren les accions costoses. La mirada dels moralistes barrocs hispans va considerar sense més ni més la història com una "formidable fàbrica universal de ruïnes" i a la naturalesa com una incessant producció de cadàvers. El mateix món ocuparia el més baix esglaó en les esferes de la matèria, convertint-se en un autèntic "abocador" on se centralitzarien els residus més pesats.⁶⁴ La imatge explícitament física donarà pas a la llegenda enarborada de les velles sentències.