

Introducció al Neoclassicisme

Xavier Belanche

Novembre de 2019

Resum

Breu introducció cronològica de l'art neoclàssic

Índex

Introducció al Neoclassicisme	2
Però, què és la Il·lustració?	3
En quina mesura la Il·lustració va determinar el gir artístic del segle XVIII?	
Breu introducció al Neoclassicisme.	3
El neoclassicisme	4
L'escultura neoclàssica	4
Pintura neoclàssica	7
Arquitectura neoclàssica	8
Anàlisi d'obres representatives del Neoclassicisme	8
Jurament dels Horacis, de Jacques-Louis David	8
La mort de Marat, de Jacques-Louis David	12
La <i>Venus Victrix</i> , d'Antonio Canova	14
Església de la Madeleine, de Pierre-Alexandre Vignon	16

Introducció al Neoclassicisme

Aquests apunts estan dedicats a bona part dels diferents esdeveniments artístics, culturals i històrics del segle XVIII, especialment a la França que va de la Il·lustració a la Revolució, o dit d'una altra manera: l'entrada d'Europa (jo diria que només uns pocs països) al moment conegut com a *Modernitat*.

L'antesala de la Modernitat correspon al segle XVIII per diferents motius, molts dels quals encara són presents a l'imaginari social Occidental. El segle XVIII serà el segle de les primeres expedicions arqueològiques i, per tant, l'interès d'Occident en recuperar i conservar les manifestacions artístiques de les civilitzacions antigues, especialment la de l'Antiguitat Clàssica de Grècia i Roma. És el segle dels primers museus (el Louvre a París), del moviment artístic conegut com a Neoclàssic, de Winckelmann com el pare de la Història de l'Art, del preludi de la Revolució Industrial i, no cal dir-ho, la Revolució Francesa, la publicació de l'*Encyclopedie*. És el segle, finalment, de la Il·lustració, un corrent del pensament Occidental que determinarà els futurs esdeveniments de la història d'Europa.

Però, què és la Il·lustració?

La Il·lustració va sorgir al llarg del segle XVIII, fonamentalment a França i Anglaterra. Aquest corrent de pensament no va sorgir de manera espontània. Els descobriments científics (Newton), tecnològics, els moviments filosòfics del segle anterior (Descartes), van animar a un grup de pensadors a qüestionar els límits estructurals de la seva època, especialment aquells que venien per part del poder instructiu de l'Església i la Monarquia. Diderot, Holbein o Rosseau, les figures més representatives i conegudes de la Il·lustració, van considerar que la raó i l'educació eren les úniques vies per avançar a una societat millor i més justa. La Il·lustració va estar en contra del poder de l'Església com a instrument d'educació social, basada més en la por i la superstició. És per aquest motiu que els pensadors del moviment il·lustrat van trobar en la literatura clàssica el marc intel·lectual per fonamentar les seves obres, i no la literatura religiosa.

En quina mesura la Il·lustració va determinar el gir artístic del segle XVIII? Breu introducció al Neoclassicisme.

El corrent artístic conegut com a Neoclassicisme var néixer com a conseqüència de la Il·lustració, quan els filòsofs i els pensadors creien que l'ésser humà podria ser capaç de controlar el seu destí aprenent de les lleis de la naturalesa (els Estats Units es van fundar en la filosofia de la Il·lustració). El neoclassicisme havia de donar resposta tant a la nova corrent filosòfica com als esdeveniments transcendents que estaven succeint a Europa, especialment a finals del segle XVIII. Per aquest motiu van trobar en la tradició clàssica la moderació i el pensament racional, però amb un esperit nou, més polític que no estètic.

Aquesta mirada cap al passat clàssic sense aturar-se en cap moment en l'etapa del Barroc, va venir acompanyada d'una recuperació i conservació d'aquest passat. No és casual que les ciutats romanes de Pompeia i Herculà, sepultades sota un gruix enorme de cendres, van ser redescobertes al llarg dels anys 1738 i 1748. Com tampoc no és casual la importància de la labor artística de Piranesi i la labor intel·lectual de Winckelmann en la definició del programa artístic del Neoclassicisme.

Giovanni Battista Piranesi va realitzar a través de la tècnica del gravat centenars d'estampes de les ruïnes romanes amb detall i mirada fotogràfica. Aquests gravats, recopilats en un conjunt de llibres, van tenir un èxit molt important i la seva difusió per Europa va ser ràpida. **Johann Joachim Winckelmann** va ser el responsable del primer llibre d'Història de l'art. Va estudiar l'art grec com a model per a capturar la bellesa. Els seus estudis i teories van ser recopilats en el seu llibre *Història de l'art de l'Antiguitat*, publicat l'any 1764. La fascinació que sentien Piranesi i Winckelmann per l'antiga cultura clàssica no va ser puntual i aquest interès va correspondre amb un canvi de percepció d'aquells monuments fragmentats, aquelles escultures que per altres cultures només eren "pedres" ara es convertien en objecte d'estudi i coneixement. És aquest el moment quan neix l'arqueologia moderna i, paral·lelament, neix el Neoclassicisme.

El neoclassicisme

Ara que ja teniu un marc general del programa artístic del Neoclassicisme, anem a veure quines van ser els trets i artistes més rellevants al camp de l'escultura, la pintura i l'arquitectura.

L'escultura neoclàssica

La relació de l'arqueologia amb el neoclassicisme el trobarem en la producció dels millors artistes neoclàssics. Per exemple, **Antonio Canova**, considerat com el representant més representatiu de l'escultura neoclàssica, mostra en una de les seves obres, *Teseu i el Minotaure* la clara influència del *Hermes assegut*, recentment descobert a les ruïnes d'Herculà.

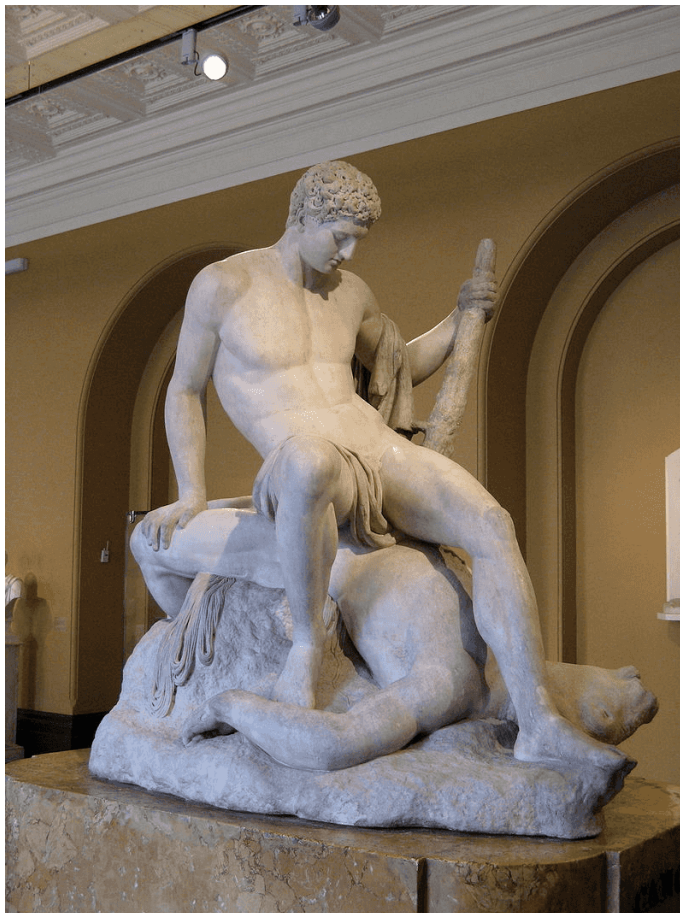


Figura 1: *Teseu i el Minotaure*, obra d'Antonio Canova

Un altre escultor neoclàssic, el danès **Bertel Thorvaldsen**, va participar en algunes de les excavacions a Grècia i, per tant, entrant en contacte directe amb les obres de l'antiguitat clàssica. Les seves obres com el Jàson o Ganimedes amb l'àguila de Júpiter són exemples evidents de la influència del model de bellesa de l'estatuària grega que va exercir sobre la producció artística de Thorvaldsen.



Figura 2: *Hermes assegut*, estatua de bronze descoberta en les tasques arqueològiques a Pompeia i Herculà, 1758



Figura 3: *Ganimedes oferint aigua a Zeus que ha adoptat la forma d'àguila*, obra de Bertel Thorvaldsen



Figura 4: *Jàson amb el velló d'or*, obra amb la qual es va fer famós Bertel Thorvaldsen

Pintura neoclàssica

En el cas de la pintura, els seus inicis són paral·lels a l'escultura i l'arquitectura neoclàssica, és a dir, cap a l'any 1770. Amb la Il·lustració s'havia consolidat l'academicisme com a única via de formació de l'artista, que havia d'incorporar-se a una escola d'art, com la Reial Acadèmia de Pintura i Escultura de París, la Reial Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid o, especialment, l'Acadèmia de Sant Lucas a Roma, per on van transitar molts dels artistes destacats del moment. És lògic pensar que, en aquell moment, el model de l'antiguitat clàssica va servir com a model d'instrucció per als estudiants (fonamentalment l'escultura), però en el cas de la pintura, van ser les obres dels grans artistes del Renaixement que van representar el model de referència per a la pintura.

Aquesta diferència de referències de models entre la pintura i l'escultura neoclàssica té una resposta associada al mateix procés arqueològic de l'època: els exemples pictòrics de l'antiguitat clàssica són limitats i amb unes condicions pèssimes de conservació, fet que les va "inhabilitar" com a model de referència per als pintors neoclàssics. Davant d'aquesta situació van recórrer a la pintura renaixentista, la pintura idealitzada i bella, contrària del realisme i naturalisme barroc. Aquests referents portaran a l'obra neoclàssica per excel·lència: *El jurament dels Horacis*, de **Jacques-Louis David**. Aquesta obra, com estudiareu més endavant, representa un passatge de la història de l'Antiga Roma en el que tres Horacis juren fidelitat al seu pare abans de prendre les armes i enfrontar-se al camp de batalla contra els Curiacis.



Figura 5: *El jurament dels Horacis* (1784), de **Jacques-Louis David**

Aquesta obra també representarà un canvi en la temàtica de la producció d'obres neoclàssiques. Al segle XVIII la temàtica religiosa, molt present a la pintura barro-

ca de la Contrareforma, va perdent interès i deixa pas, primer, a la temàtica de les festes galants del Rococó fins a arribar als plantejaments de la Il·lustració, frontalment contrària a l'Església, a la mitologia de la cultura clàssica, però sobretot a la pintura de temàtica històrica, tant del passat (com a metàfora del present històric que viuen i participen els seus creadors) com els fets del present. La pintura servirà llavors com a testimoni directe dels esdeveniments més importants del segle. Parlem de la Revolució Francesa i, posteriorment, l'Imperi napoleònic. No és casual que el mateix Napoleó es va servir dels pintors neoclàssics, com serà el cas del pintor David o Ingres, per retratar i immortalitzar la seva història (i gairebé deïficar-la), però també de l'arquitectura per transformar la ciutat de París en un mirall de la seva grandesa i comparant-la amb la de l'Antiga Roma Imperial.

Arquitectura neoclàssica

Acabem parlant de les característiques de l'arquitectura neoclàssica. Els edificis aixecats sota el programa neoclàssic responen a la necessitat de projectar el domini de la Raó. L'arquitectura neoclàssica resultarà funcional i, per tant, s'allunyarà de l'espectacle barroc de la decoració carregada o exacerbadada. A Alemanya i a Anglaterra es va desenvolupar una arquitectura compromesa amb la tradició grega. En canvi, la França napoleònica trobarà la seva inspiració en les formes romanes. És clar, no penseu que Napoleó es va dedicar a demanar que els arquitectes del segle XVIII construïssin fòrums, amfiteatres o circs romans. Els temps i la societat francesa era molt diferent de la societat romana i, per tant, construccions d'aquesta tipologia (que responien clarament a una finalitat molt concreta del temps històric) no tenien cap sentit (sí la seva monumentalitat). Però sí aquelles obres que s'hi havien construït per recordar fites històriques o gestes militars. L'*Arc de Triomf del Carrousel* és gairebé una rèplica de l'*Arc de Septimi Sever* que es troba a Roma, així com l'església de la Madeleine, inspirada completament en l'estructura d'un temple clàssic. Per aquests i altres projectes van comptar amb els serveis dels arquitectes Pierre Fontaine i Charles Percier, encarregats de la difusió a França i a Itàlia d'aquest tipus d'arquitectura neoclàssica, anomenada també *estil imperi*.

Finalment, l'arquitecte alemany Carl Gotthard Langhans, que va dissenyar a Berlín la porta de Branderburgo inspirant-se en els propileos de l'Acropolis d'Atenes.

Anàlisi d'obres representatives del Neoclassicisme

Completarem els continguts del lliurament amb l'anàlisi de diferents obres representatives de la corrent neoclàssica.

Jurament dels Horacis, de Jacques-Louis David

L'any 1785, els visitants del Saló de París van quedar atrapats davant d'una pintura, el *Jurament dels Horacis*, de **Jacques-Louis David**. El quadre, de grans dimensions, representa a tres homes, germans, saludant al seu pare que sosté a les seves



Figura 6: Arc de Triomf del Carrousel



Figura 7: Arc de Septimi Sever



Figura 8: La Porta de Brandenburg

mans tres espases mentre que, a la banda dreta, un grup de dones es mostren afligides. No era la primera vegada que es representava aquest tema, però la intensa emoció de la pintura, la manera de representar-la era completament nova per al públic francès. En altres paraules, era una pintura *revolucionaria* no només en el sentit pictòric sinó també en el sentit més polític: el quadre de David semblava cridar al públic a fer la Revolució.

Als cursos d'història de l'art, la pintura de David es presenta com un dels exemples més rellevants de la pintura neoclàssica. Explica una història derivada del món clàssic (llegenda relatada per Tit Livi a la seva obra *Ab Urbe Condita*) amb una forta càrrega moral basada en el comportament virtuós. Els gestos dramàtics i retòrics de les figures masculines transmeten fàcilment la idea de jurament i la il·luminació de l'escena fa que cada aspecte de la història del quadre resulti fàcilment interpretable. Pel que fa a la representació espacial de l'escena, David talla l'espai amb els arcs i empeny la mirada de l'espectador a fixar-se en l'acció al primer pla, transformant la pintura en una sort de relleu romà.

Abans del *Jurament dels Horacis*, les pintures franceses d'història es representaven en un estil més rococó, com la *Mort de Alceste* de Jean-François-Pierre Peyron (1785), on l'espectador es pot recrear en la sensualitat de les formes de les figures representades i, per tant, interpel·lant als sentiments. Al *Jurament dels Horacis*, David sembla reconèixer aquesta manera de representar els temes històrics pròpia de la seva època en el conjunt de les dones assegudes i lamentant-se del destí de les dues famílies, però també és un gest de girar l'esquena als sentiments i a les emocions indeterminades per donar protagonisme a les figures de complexió atlètiques dels homes, amb una actitud resolutiva, compromesa i moralment inqüestionable.



Figura 9: *El jurament dels Horacis* (1784), de **Jacques-Louis David**



No es coneix la font exacta de l'escena que va inspirar a David en la realització del quadre. Al segle XIX, un exalumne de David va identificar la font a l'obra de teatre *Horaci*, del dramaturg Pierre de Corneille de 1640 que David havia vist a París en

1782. La dificultat és que no hi ha escena d'un jurament en l'obra de Corneille. No obstant això, cap al final de l'obra, un personatge menor entra en escena amb les tres espases del Curaci derrotat. Aquesta referència així com altres produccions i imatges contemporànies a David i relacionades amb la història d'Horaci, va proporcionar el marc visual per a la decisió de David de pintar el moment en què els germans juren defensar Roma, l'acte de sacrifici personal per un ideal polític.

En aquest marc podem entendre com el *Jurament dels Horacis* es podia interpretar com un quadre dissenyat per a reunir als republicans (els que creien en els ideals d'una república, i no una monarquia, per a França) dient-los que la seva causa requerirà la dedicació i el sacrifici dels Horacis. Aquells que secundin aquest punt de vista citen alguns dels crítics de la tragèdia de Corneille, com "Abans que jo sigui teu, pertanyo al meu país", així com la resposta d'escriptors contemporanis d'esquerra que van elogiar els sentiments republicans de David.

En les dècades següents, els pintors francesos van respondre una vegada i una altra a la pintura transformadora de David. Pintures com *Bonaparte visitant els empestats de Jaffa* (1804), d'Antoine-Jean Gros, *El rai de la Medusa* (1819), de Gericault, *La llibertat guiant al poble*, de Delacroix (1830), i fins i tot l'Enterrament a Ornans (1849), de Courbet, confronten *El Jurament dels Horacis* des de la vessant d'abraçar o rebutjar l'estètica de David i, potser, la revolució política.

La mort de Marat, de Jacques-Louis David

L'any 1793, la violència del procés de la Revolució Francesa va augmentar dràsticament. Les decapitacions a la Plaça de la Concorde de París eren tan nombroses que van demanar al doctor i diputat Joseph Ignace Guillotin la invenció d'un instrument que permetés una execució menys dolorosa (i més eficient) per als condemnats a mort. Al principi de la Revolució, David es va unir als jacobins, una facció política que amb el temps es convertirà en la història més fosca i sanguinària de la Revolució. Encapçalats per Georges Danton i Maximilià Robespierre, els jacobins van ser els responsables de forçar la decapitació de Lluís XVI així com Maria Antonieta (capturats quan tractaven de fugir a través de la frontera amb l'imperi austríac).

En aquests moments de terror revolucionari, David va pintar un monument al seu gran amic Jean Marat, escriptor del diari de tendència radical, *L'Ami du peuple* (L'amic del poble), associada amb els jacobins, que va ser assassinat mentre escrivia a la seva banyera per Charlotte Corday, la qual era defensora de la facció girondina, més moderada i, per tant, contrària a les idees de depuració dels jacobins.

La pintura és una mostra de la substitució de la temàtica religiosa pels esdeveniments i fets contemporanis al pintor, però amb una execució clàssica: Marat està representat de manera idealitzada, mostrant la carta de presentació de la seva assassina; el ganivet a terra; l'aigua de la banyera tintada del vermell de la sang de Marat, el qual se li pot veure la ferida mortal. La composició recorda la iconografia de l'enterrament de Crist. En definitiva, sembla un moviment de David de reemplaçar la iconografia Cristiana (sants) pels màrtirs de la Revolució.

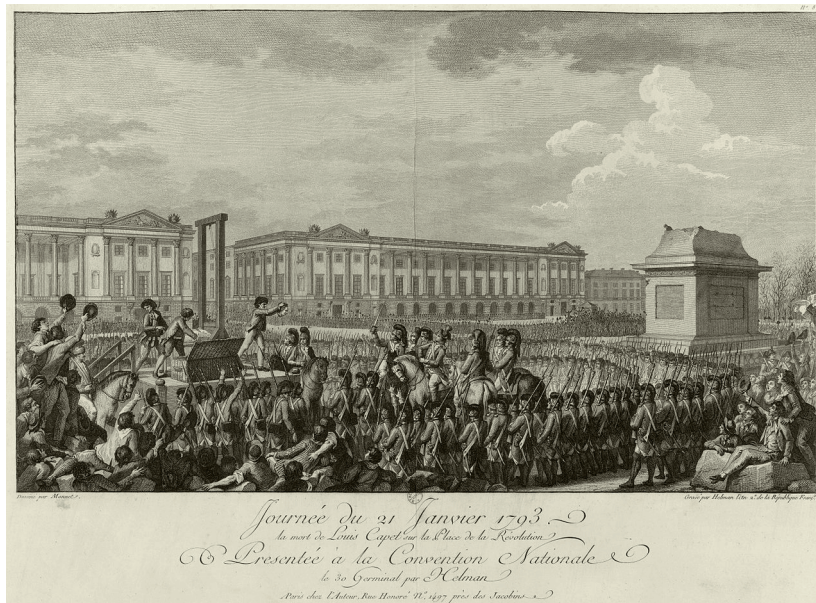


Figura 10: Més informació L'execució de Lluís XVI. A la dreta, el pedestal de l'estàtua de Lluís XV. Font: Wikipedia



Figura 11: *La mort de Marat*, de Jacques-Louis David

L'any 1794 el Regnat del Terror dels jacobins va arribar al paroxisme de no executar només aristòcrates sinó també els mateixos companys revolucionaris sospitosos d'estar en contra de la Revolució. El punt àlgid arribarà amb l'execució del propi Robespierre i la liquidació de la facció jacobina (també arrestats i executats). David va escapar de la mort, però va haver de renunciar a la seva tasca pictòrica. En aquest temps va ser tancat en una cel·la de l'antic palau del Louvre (actual Museu d'Art) fins que va ser alliberat per aquell s'autoproclamarà emperador de l'Imperi francès a principis del segle XIX: Napoleó Bonaparte.

La *Venus Victrix*, d'Antonio Canova

Antonio Canova va ser la principal figura del moviment neoclàssic en l'àmbit de l'escultura. El seu estil és deutor dels descobriments arqueològics de Pompeia i Herculà, així com de les teories del primer historiador de l'art Johann Wincklemann.

Els mètodes que va utilitzar exigien una precisió absoluta. Treballava a partir de nombrosos esbossos preparatoris i modelava la forma en una versió d'argila a escala natural. Els seus ajudants de taller, mitjançant una tècnica de transferència del model d'argila al bloc de marbre, tallaven només la forma general, deixant a l'escultor el treball de donar-li l'aspecte final, especialment aquell poliment de la superfície del marbre que dona a les seves obres una lluminositat, finor i lleugeresa inconfusible.

Molts dels seus models eren grans personalitats de l'època. Canova els retrataria amb vestit antic. Aquesta voluntat de traslladar al món clàssic les figures contemporànies es veia de vegades amb un cert ridícul, com la colossal escultura nua de Napoleó com a Mart el Pacificador.



Figura 12: Estàtua de Napoleó situada al claustre de la Pinacoteca di Brera, Milà, com a Mart el Pacificador

El seminu, retrat de grandària natural de la germana rebel de Napoleó, Pauline

Bonaparte, és una de les seves obres més conegudes, com la d'*Eros i Psique*. L'escultura mostra a Pauline recolzada sobre un sofà en una posi de gràcia estudiada, tant concentrada com relaxada. El modelatge del cos nu és extraordinàriament realista, mentre que el tractament de Canova de la superfície del marbre capta la textura suau de la pell. El cap s'aixeca lleugerament suggerint que alguna cosa o que un visitant no esperat ha entrat sobtadament en la seva cambra. La poma que té a la mà esquerra, els seus dits embolicats en el seu volum, suggereix una lectura profundament eròtica i que la identifica a ella com a Venus Victrix, la Venus victoriosa.

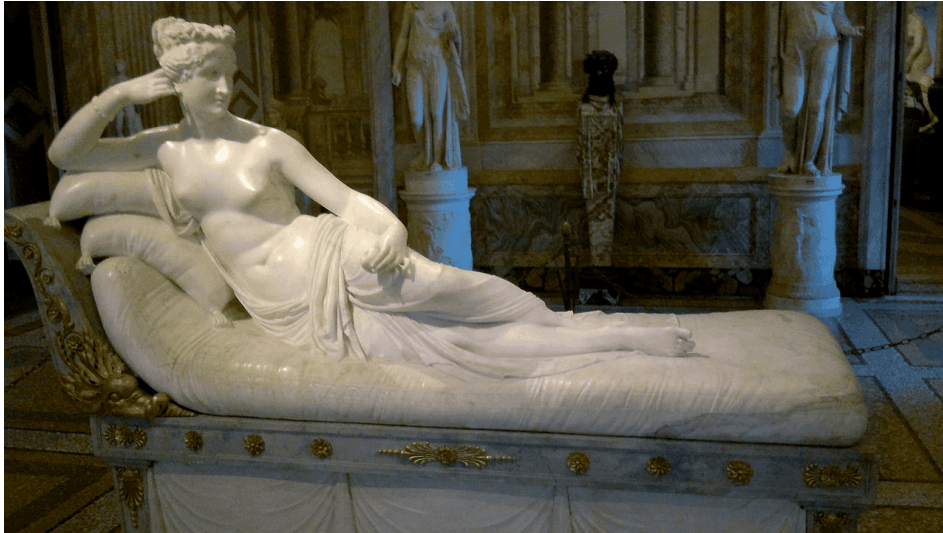


Figura 13: Venus Victrix, d'Antonio Canova

Originalment, Canova havia de descriure-la com a Diana, la casta deessa de la lluna i la caça, un paper que hauria requerit que haguessin vestit a Pauline. Però Pauline va insistir a representar-se com a Venus. En aquell moment era força coneguda la reputació llibertina de Pauline així com una necessitat personal de provocar els protocols de la societat educada. Però hi havia més que això. El 1803 es casà, a requeriment del seu germà Napoleó, amb el noble italià Camillo Filippo Ludovico Borghese. L'interès de Pauline de representar-se com a Venus va ser també aprovada per la família Borghese, la qual suggeria una continuació simbòlica entre el passat clàssic i l'actual situació política de la família.

L'extraordinària capacitat de Canova per donar vida a les seves escultures va ser motiu de gran interès pels seus contemporanis. L'escultura hauria estat sobre un mecanisme giratori, permetent a l'espectador veure l'obra des de tots els punts de vista possible. També hauria estat vist a la llum de les veles. La superfície cerosa finament polida hauria reflectit brillantment la llum, creant un efecte atmosfèric similar al clarobscur barroc que, com sabeu, és un efecte més pictòric que escultòric.

Inevitablement l'escultura anava a causar un escàndol. Encara que destinada a una audiència privada prou sofisticada per apreciar les al·lusions clàssiques, donada la infidelitat de Paolina, l'escultura també va servir per confirmar els rumors sobre ella. No obstant això, Paolina gaudia de l'atenció. Quan li van preguntar si li importava haver de posar nua, ella va respondre: "Per què hauria de fer-ho? Cami-

llo es va negar a permetre que l'escultura abandonés la seva residència. Napoleó va estar d'acord.

De Ingres a Renoir, de Proudhon a Puvis de Chavannes, Paolina Borghese com Venus Victrix va tenir un enorme impacte en els artistes francesos del segle XIX.

Església de la Madeleine, de Pierre-Alexandre Vignon

Durant el període conegut com la Primera República (1792-1804), després dels esdeveniments de la Revolució francesa, la construcció d'edificis de caràcter religiós o aristòcrates van ser aturats o, fonamentalment, transformats els seus fonaments per a servir al nou règim. Un dels objectes de les noves construccions republicanes va ser la recuperació de l'espai civil a través de palaus i esglésies. Aquest va ser el cas de l'església de la Madeleine. La seva construcció va començar al voltant del 1764. A causa de la Revolució francesa les obres van quedar aturades uns quinze anys (1790-1805). L'any 1806, per ordre expressa de l'emperador Napoleó Bonaparte, *La Madeleine* es va transformar radicalment cap a un temple d'execució clàssica. A més dels treballs de saqueig de les millors col·leccions del món per omplir el recentment remodelat palau del Louvre, reanomenat temporalment com a Museu Napoleó, alguns dels més grans artistes i escultors de l'època van ser reclutats per exaltar al nou emperador. Napoleó es va adreçar no només als pintors i escultors de la seva època sinó també als arquitectes perquè aquests portessin al món real la seva visió d'una capital imperial. Sota aquesta voluntat es van construir tres monuments de particular interès: l'Arc del Triomf, la Columna Vendôme i, és clar, l'església de la Plaça de la Madeleine.



Figura 14: Església de la Madeleine. Font: Wikipedia

Parlem l'església de la Plaça de la Madeleine, però en el moment de ser recuperada per Napoleó, la seva idea estava molt lluny de construir una església per a

Maria Magdalena. Per a Napoleó el nou edifici seria un Temple per a la Glòria de l'Exèrcit, i per això, per descomptat, es referia al seu propi exèrcit imperial que, després d'haver derrotat als austríacs en la famosa Batalla d'Austerlitz l'any 1805, havia conquerit una bona part de la geografia d'Europa. Per celebrar el seu èxit militar, es va celebrar un concurs per seleccionar el millor disseny per al nou Temple l'any 1806. Malgrat la desaprovació del tribunal, Napoleó va optar pels dissenys de l'arquitecte Pierre-Alexandre Vignon (1763-1828).

Vignon, que s'havia format sota el gran arquitecte neoclàssic Claude Ledoux, va imaginar un temple perifèric (un temple envoltat per una sola fila de columnes). Sense el caràcter més visionari de Ledoux, el disseny de Vignon per a l'exterior del temple va ser bàsicament una versió ampliada de la Maison Carrée en Nîmes.



Figura 15: Temple romà Maison Carrée a Nîmes

A diferència de la Maison Carrée, el pòrtic de la Madeleine té vuit columnes en lloc de sis. Aquestes columnes corínties rombe-estriades -hi ha cinquanta-dues d'elles en total- s'eleva sobre un escalonament de vint metres i abasten tota l'estructura. L'entaulament està embellit amb un arquitrau bipartit coronat per un fris amb una decoració de garlandes i puttis.

En contrast amb el disseny napoleònic del temple, el fris frontal, dissenyat per Philippe Joseph Henri Lemaire en 1829, és una obra mestra de la propaganda de la Restauració Borbònica. El tema escollit va ser el Judici Final, un motiu centenari que es troba en escultures de relleu sobre les portes d'innombrables esglésies i catedrals. Mentre Lemaire segueix en gran manera la convenció iconogràfica, representant a Crist com a jutge al centre de la composició ja la seva dreta l'arcàngel Gabriel anunciant el Dia del Judici i a la seva esquerra l'arcàngel Miquel brandant l'espasa de la justícia. Finalment, Maria Magdalena, agenollada al peu de Crist, es

revela com el veritable missatge subjacent del conjunt escultòric del fris frontal de l'església, en el que el seu penediment actuava com a símbol del poble francès que havien lluitat a la Revolució contra la Monarquia i que, com Jesús, els obria els braços com a mostra de perdó i oblit per acollir-se i abraçar les directrius del nou règim.



Figura 16: Detall de les escultures del *El judici final* en el frontó, esculpides per Henri Lemaire.

A diferència d'Anglaterra o Amèrica, on els programes de construcció pública com el Museu Britànic o el Capitoli van mantenir una línia homogènia d'allò que es projectava i el que finalment s'acabava construint, l'arquitectura a la França de principis del segle XIX serà el reflex del paisatge polític complex i conflictiu del país, format per republicans que havien lluitat per la Revolució, dels imperialistes que havien seguit a Napoleó i dels monàrquics lleials al rei. La mirada inestable de la Madeleine és un bon exemple d'aquesta tendència, sobretot en el sorprenent contrast entre l'exterior de l'edifici i el seu interior.