

URSULA HATJE
El Clasicismo Francés

El estilo clásico francés del s. XVII se diferencia rigurosamente del Barroco italiano coetáneo, aunque ambos se basan en los órdenes clásicos de columnas. Se rechaza el movimiento y la exageración delirante y en su lugar surgen la claridad, la simetría y la regularidad, normas que formula la Academia Real como institución absolutista vigente para todo el país. La primera mitad del siglo se caracteriza por un continuo enfrentamiento entre el espíritu formal clásico y los elementos barrocos italianos importados. Bajo el gobierno de la reina María de Médicis, de origen italiano, del cardenal Richelieu, y de Luis XIII, alcanza su punto culminante la "mode italienne". En 1613 surge en París la primera iglesia construida en el estilo de la romana de *Il Gesú*: la *Eglise des Carmes*; en 1616-1621 le sigue la fachada de columnas de doble planta de *Saint-Gervais*.

La edificación palaciega es un producto de la época y se extiende por toda Europa. El arquitecto francés más importante del s. XVII, y al mismo tiempo el más puro representante de la fase clásica ahora iniciada, es Francois Mansart (1598-1666). Sus obras, realizadas entre 1635 y 1660, nos revelan su especial sensibilidad para la configuración de los muros, alcanzando tal perfección que, comparada con ellas, una fachada de iglesia italiana parece ruidosamente instrumentada. Aparecen columnas sólo en determinados lugares de importancia o, en alguna ocasión, para conseguir el aligeramiento espacial de grandes superficies como en el *ala de Orléans del palacio de Blois* (comenzado en 1635) [635]

Las paredes están animadas por lisas capas de relieve, sutilmente articuladas, que resultan de la variada disposición de pilastras, entablamentos y marcos de puertas y ventanas. Mansart impone también las "enfilade", alineación regular de los recintos de un palacio u hotel sobre un eje, motivo que había sido desarrollado primeramente en Italia.

Louis Le Vau (1612-70) que, al contrario de Mansart, ganó el favor del rey y fue nombrado arquitecto de la Corte, creó en el edificio del *Palacio de Vaux-le-Vicomte* (1657- 61) [636, 637] el modelo para casi todos los restantes edificios palaciegos del s. XVII y, en parte aún, del s. XVIII. De la antigua construcción de varias alas queda sólo un único cuerpo de gran extensión longitudinal, al que limitan cuatro pabellones en las esquinas que apenas destacan. Ocupa el centro el gran salón oval de fiestas, coronado por una cúpula que se abomba

hacia el lado del jardín. La concisión y gravedad que subsisten en esta obra ceden paso en las siguientes obras de Versailles a formas más elegantes y cúbicas. En 1665 Luis XIV hizo llamar a París a Bernini, el artista universal del Barroco, para reconstruir el Louvre. Pero el proyecto de Bernini suscitó tan vivas y unánimes protestas que el artista hubo de partir sin haber encontrado comprensión para sus planes, aunque cubierto de oro y honores. En lugar de su proyecto se llevó a cabo el del polifacético médico Claude Perrault (1613-88). La *fachada del Louvre*, de Claude Perrault [638] compendia todas las exigencias estéticas del "Grand Siècle" y anticipa, a la vez, las del s. XVIII. Aparecen claramente materializados en ella por primera vez los principios esenciales de la evolución posterior: aprecio por la consecución de formas lo más puramente geométricas posible, supresión de un motivo central dominante, valoración sin reservas de la conexión de planos. Con la misma orientación reconstruyó Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) la fachada que da a los jardines del Palacio de Versailles [639], de Le Vau. El engarce de un motivo que sirve para reforzar la impresión de superficie llega aquí a los últimos extremos. Es digna de elogio esa pared -de 600 metros de longitud sólo en la parte que da a los jardines- del genial André Le Nôtre (1613 1700), con unas ventanas que destellan, en una estructura de líneas geométricas de grandiosa composición, a kilómetros de distancia del edificio.

Hacia finales de esta época se observa una primera distensión en las formas estilísticas, concebidas siempre al modo cortesano, de acuerdo con una representación distanciada. La nueva corriente se manifiesta en primer término en la decoración de los espacios interiores. Los macizos revestimientos de mármol de las paredes dejan paso a claros laminados de madera, sobre los que ligeros y dorados ornamentos de estuco, y amarcillos jugando, difunden una alegría que conduce al Rococó.

Durante el estilo de la *Regencia* que sigue al *Luis XIV* y el Rococó, o sea, aproximadamente entre 1710-15 y 1750-60, trabaja una generación, cuyos principales representantes son Robert de Cotte (1656-1735), Germain Boffrand (1667-1754) y Jacques-Ange Gabriel (1698- 1782) [642], que marca ya el camino del Neoclasicismo. Los elementos nuevos que aportan atañen menos a la edificación palaciega y religiosa que al pequeño palacio urbano, el *hôtel* y las habitaciones íntimas que, como en Versailles, se inspiran en las grandes salas fastuosas del *Luis XIV*. Al esplendor público oficial sigue ahora una necesidad de intimidad y convivencia familiar.

El hotel urbano parisino [641], con sus alas agrupadas en torno a un patio, queda reducido frecuentemente a un bloque sencillo, cuyos extremos

están animados únicamente por ligeros resaltos y débiles convexidades.

Se prescinde a menudo de la maciza planta baja de grandes sillares almohadillados y de los órdenes majestuosos. De este modo se consiguen los pisos casi equivalentes, cerrados arriba por un tejado plano. La impresión general viene determinada por una nueva concepción de las formas arquitectónicas.

Junto a los extensos complejos palaciegos, los grandes arquitectos franceses del s. XVII crean una no menos importante arquitectura sacra. El aspecto urbano de París se modifica gracias a monumentales edificios cupulares, como la *iglesia de la Sorbonne* (1635-42), de Jacques Lemercier; la *iglesia conventual de Val-de-Grâce* (1645-65), de Francois Mansart; la *iglesia des Quatre Nations* (1661) de Luis Levau y, finalmente, la *Catedral de los Inválidos* (1675-1706) de Jules Hardouin-Mansart [640]. Todos ellos constituyen variantes de la planta de cruz, que aún será válida para el *Panteón* de Soufflot. El pórtico representa el motivo central de la fachada, instrumentado por gran número de columnas, que en la *Catedral de los Inválidos* se anteponen en doble planta y confieren al edificio una gran riqueza plástica por el juego de luz y sombra.

También son de gran importancia artística las innovaciones en el *urbanismo*. La vieja plaza, estrechamente rodeada por casas, se extiende, se hace amplia y despejada y se abre en anchas avenidas y calles, cuya perspectiva cierran fachadas de iglesias, monumentos o palacios.

En lo posible se funden varias unidades de plaza en un espacio total armónico, disimulándose hábilmente las transiciones con motivos artísticos de jardinería, como zonas verdes, juegos de agua y columnatas. Plazas como la *Place de la Concorde* de París (comenzada en 1757) [643] y las *plazas reales* de Nancy (1753) figuran entre las más importantes obras de la arquitectura urbana.

De Historia de los estilos artísticos, Ed. Istmo, Madrid, 1975

ANTHONY BLUNT **Richelieu y Mazarino. 1630-61**

Durante los ministerios de Richelieu y Mazarino —es decir, aproximadamente entre 1630 y 1660— Francia terminó de consolidar su posición de gran potencia europea. En política exterior, estos años señalan su victoria en la lucha contra España y el Imperio, y en el interior se aplastaron las últimas fuerzas de la discordia política y religiosa. La gloria exterior de Francia fue aún mayor en las décadas siguientes, cuando Luis XIV impuso la ley a toda Europa, pero la fase anterior tiene algo más heroico, pues la edad del logro frente a la del disfrute.

En asuntos exteriores, Richelieu y Mazarino hicieron mucho más que seguir la línea política tradicional establecida en Francia desde la época de

Francisco I, pero, respaldados por un país más rico y más unido, pudieron seguirla con mayor éxito. Richelieu consiguió causar heridas graves a España y al Imperio, a la vez que exponía a Francia lo menos posible a los horrores de la guerra.

Su política de subvencionar a los enemigos de los Habsburgo —incluso si eran protestantes, como en el caso de Gustavo Adolfo— le resultó muy rentable, y su astucia diplomática a menudo causó grandes derrotas al enemigo sin costarle a Francia ni un solo hombre. Mazarino no tuvo más que continuar por el mismo camino, aunque se vio obligado a declarar la guerra a España abiertamente. Sin embargo, su propia habilidad diplomática le permitió obtener, en la Paz de Westfalia (1648), ventajas totalmente desproporcionadas a los sacrificios que había hecho Francia. La misma técnica llevó a la humillación de España en la Paz de los Pirineos en 1659.

Tuvieron aún mayor importancia las reformas internas de ambos ministros. En éstas emplearon técnicas totalmente distintas, pues Richelieu utilizó métodos abiertos y despiadados, mientras que Mazarino hacía las cosas de una forma más sutil e indirecta; pero los resultados fueron los mismos.

A Richelieu le corresponde el mérito de haber resuelto el problema de la unidad religiosa. Tras sofocar una rebelión abierta de los protestantes en 1629, tuvo la sensatez de permitirles libertad total de conciencia al mismo tiempo que los destruía como fuerza política. Su actitud hacia Roma fue igualmente hábil, aunque algo sorprendente en un cardenal. Jugando astutamente con las tendencias religiosas galicanas del Parlamento, consiguió limitar la injerencia pontificia al mínimo. Al final de su vida podría haber dicho con razón que aunque podía haber diferencias doctrinales en el ámbito religioso francés, existía una unidad en la lealtad.

Su lucha con los elementos sociales disidentes fue muy distinta. Las guerras de religión habían debilitado y empobrecido a la nobleza feudal, pero en absoluto habían acabado con su poder. Pronto se percataron de que Richelieu se proponía terminar la obra, y, encabezados por los príncipes y princesas de sangre, organizaron una serie de complots, que fallaron todos debido a su costumbre de incluir en cada conspiración a Gaston d'Orléans, hermano del rey, quien invariablemente la delataba. Richelieu aprovechó estos complots para atacar a los nobles, con las consiguientes ejecuciones y arrasamientos de castillos. Cuando no llevaba a cabo ataques tan violentos, Richelieu seguía con su política de debilitar a la nobleza por otros medios, como socavar progresivamente el poder de los gobernadores provinciales transfiriendo la mayor parte de sus facultades a la autoridad central. Del mismo modo, continuó la vieja política de reducir el Parlamento y los Estados provinciales, pero en esto no siempre tuvo éxito, ya que dependía de ellos parte de la renta del Estado.

La muerte de Richelieu a finales de 1642, seguida de la del propio Luis XIII a principios de 1643, pareció poner en peligro momentáneamente la obra que se había realizado. La nobleza no tardó en percatarse de

la debilidad de la Corona, debida a que el rey era menor de edad, y les engañó la aparente benevolencia del nuevo ministro, Mazarino. Inmediatamente volvieron a empezar las conspiraciones y, mucho antes del alzamiento de la Fronda en 1648, ya era evidente que Mazarino iba a tener problemas con estos enemigos tradicionales de la Corona.

El gran error de Mazarino fue marginar a la burguesía. Como las de Richelieu, las ideas financieras de Mazarino eran un tanto primitivas y, siempre que hubiera dinero disponible para las necesidades del momento, no se preocupaba mucho por los métodos de conseguirlo ni por las posibles implicaciones futuras. Esta falta de previsión, junto con la corrupción de los financieros que estaban a su servicio, originó una serie de quejas en la burguesía. Se crearon nuevos impuestos que les tocaban particularmente a ellos, aumentó la venta de cargos, lo cual disminuía el valor efectivo de los existentes; y, lo que era más grave, el pago de las *rentes* se volvió muy irregular y el tipo de interés muy inseguro. En consecuencia, las clases medias se vieron forzadas, casi contra su voluntad, a tomar una actitud hostil frente a la Corona, representada por Mazarino, y cuando los nobles salieron abiertamente en contra del ministro, se encontraron con el apoyo insospechado de este sector.

La historia de la Fronda (1648-53) es confusa, pero las implicaciones son claras. La nobleza intervino esperando recuperar el poder que veía escapársele. La burguesía participó, como hemos dicho, por razones más temporales, y pronto se dio cuenta de que tenía más que perder con la victoria de sus aliados, la nobleza, que con el triunfo de su enemigo nominal, la Corona. La situación era esencialmente la misma que la que se dio cuando el sitio de París, bajo la Liga, y la evolución del pensamiento fue paralela. La burguesía se fue dando cuenta poco a poco y las diferencias básicas que la separaban de la nobleza cobraron mayor relieve debido al uso imprudente que hizo esta última de un arma efectiva pero peligrosa: su capacidad de sublevar a las masas de París contra la burguesía cuando ésta se ponía recalcitrante.

Después de que el pueblo de París quemara el Hôtel de Ville a instancias de Beaufort, la burguesía se dio cuenta de que se había equivocado al elegir aliados. La Fronda se vino abajo en parte a causa de la futilidad, de las peleas internas y de la falta de política de los nobles, y en parte porque la burguesía vio dónde estaban sus verdaderos intereses.

La Fronda tiene una enorme significación porque llevó a una reordenación de los partidos que duró más de un siglo. El poder de la nobleza quedó total y definitivamente anulado, y quedaba el camino abierto para que Luis XIV les hiciera olvidar que ya no desempeñaban ninguna función regalándoles el más caro de los juguetes, la corte de Versalles. Las clases medias por fin se dieron cuenta de que la mejor forma de conseguir sus objetivos era someterse a los sabios dictados de una autoridad central. Afortunadamente, Colbert fue lo

suficientemente inteligente como para llevar el gobierno autocrático de forma que las clases medias realmente sacaran los beneficios que esperaban.

Una característica de este período, de gran trascendencia para el desarrollo de las artes, fue el enorme aumento en la riqueza y en el poder de las clases medias. Ya hemos visto cómo durante el siglo XVI habían ido consolidando su posición, pero bajo los mandatos de Richelieu y Mazarino la ascensión se hizo más pronunciada. Los medios de lograr la riqueza fueron en gran parte deshonestos, basándose sobre todo en la explotación del descontrol en la administración financiera del gobierno, pero el resultado fue notable en muchos aspectos. No exageramos al decir que durante este período, aparte de las obras encargadas por la Corona, el primer ministro, o por uno o dos príncipes de sangre, todos los encargos importantes proceden de la burguesía. Así como a finales del siglo XVI y principios del XVII los nombres de las grandes familias francesas aparecen a menudo en la historia del arte, si hiciéramos una lista de aquellos que contrataron a Francois Mansart o a Le Vau, a Poussin o a Vouet, apenas encontraríamos un solo nombre perteneciente a la *noblesse d'épée*. El período se termina de manera característica y espectacular con la carrera de uno de los mayores patronos burgueses, el superintendente Nicolas Fouquet. Este hizo una enorme fortuna por medios no más corrompidos que los de sus colegas, y se gastó el dinero con un gusto excepcional. Reunió a su alrededor un equipo de arquitectos, escultores, pintores, poetas, dramaturgos y músicos que hicieron de Vaux-le-Vicomte el mayor centro artístico de su época y que, después de su caída en desgracia, se convirtió en el núcleo de la cultura de Versalles.

En el terreno artístico, la época de Richelieu y Mazarino vio el primer auge del clasicismo. Esto es válido para todas las artes, tanto las literarias como las plásticas. Más adelante veremos el paralelismo existente entre el clasicismo de Poussin en la pintura y el de Corneille en la tragedia, y ambos artistas son característicos de un movimiento más amplio. No es éste el momento de analizar el espíritu clásico francés. Bastará con recordar que durante estos años floreció el que, quizá, sea el grupo de franceses más uniformemente brillante en todos los campos que haya aparecido en ningún momento.

En la filosofía, fue la época de Descartes; en el pensamiento religioso, la de Pascal; en el teatro, la de Corneille; en la pintura, la de Poussin y Claudio de Lorena, y en la arquitectura la de Francois Mansart.

Pero aunque el clasicismo y el racionalismo fueron los grandes descubrimientos de la época, la cultura francesa de esos tiempos no era uniforme. Examinaremos las distintas tendencias que se dan, por ejemplo, en el terreno de la pintura, abarcando desde el clasicismo de Poussin hasta el naturalismo de Louis Le Nain, pero ocurre lo mismo en la literatura. Mientras todos los sectores vanguardistas de París aplaudían las tragedias heroicas de Corneille, madame de Rambouillet y su círculo de *Précieux* seguían jugando a elegantes juegos con madrigales y versos anagramáticos (1).

En el terreno de las artes plásticas la variedad se complica aún más con las influencias exteriores. Muchos artistas franceses visitaron Italia, en donde su objetivo principal era Roma, pero también les influyó más de lo que parece el arte veneciano. Al mismo tiempo, París estaba abierto a las influencias de Flandes e incluso de Holanda, lo cual llevó a algunos pintores hacia el naturalismo. Afortunadamente, el espíritu francés fue bastante fuerte para forjar con todos estos elementos un arte que, aunque variado, es unitario en sus principios fundamentales. (...)

El château de Maisons (o de Maisons-Lafitte, como se le viene llamando desde el siglo XIX) es la única obra de Mansart que ha llegado completa hasta nosotros y nos da, mejor que ninguna otra, una idea de su genio de arquitecto. En 1642, René de Longueil, llamado más tarde Président de Maisons, decidió construir un palacio nuevo en su finca, y, habiendo reclamado a Mansart, parece que le dio absoluta libertad. Al parecer, la estructura principal se terminó en 1646, pero la decoración pudo durar varios años.

El plan consiste en variaciones sobre temas con los que Mansart ya había jugado en palacios anteriores. Como Berny, constituye una unidad exenta, formada por un cuerpo central con un frontispicio prominente, flanqueado por dos alas cortas de la misma altura que el bloque central, que se prolongan en dos bloques salientes de una sola planta. Cada parte del edificio está formada por volúmenes rectangulares, definidos tan precisamente como en Blois, pero más complejos. Las relaciones entre los bloques principales se simplifican suprimiendo las columnatas empleadas en Blois, de forma que las alas se proyectan desde el frente principal como secciones rectangulares ininterrumpidas. Se puede observar el mismo principio en el diseño del frontispicio de entrada, que sobresale del muro principal en una serie de planos no muy distantes. El piso superior del frontispicio, decorado sólo con pilastras corintias, continúa hacia arriba el plano del muro principal de la fachada.

El segundo piso, más sobresaliente, lleva columnas cuya mitad superior es jónica y la inferior dórica; y en la planta baja sobresale otro bloque, algo más estrecho que los paneles anteriores, articulado sobre pilastras dóricas. Detrás de este frontispicio y detrás del muro de la facha principal, hay un ático que soporta un tejado alto.

La parte central del frontispicio queda quebrada de maneras diferentes en los distintos pisos. El entablamento que discurre por encima de las pilastras corintias en el piso superior está completamente interrumpido; el de las columnas jónicas quiebra hacia adentro por encima de la ventana central, y el de las pilastras dóricas de la planta baja es continuo. De esta forma se construye una estructura de bloques en la cual cada uno está definido claramente, cada uno es distinto de los otros, y todos parecen proyectarse de la forma más lógica desde todo el conjunto. Es quizás el ejemplo

más puro de la plasticidad de la arquitectura de Mansart en la década de 1640.

Maisons es el único edificio de Mansart que conserva la decoración interior. El vestíbulo de entrada es una muestra magnífica de su riqueza severa -un diseño de columnas y pilastras dóricas con relieves alegóricos en el abovedado y águilas en los entablamentos, pero que resulta sobrio al estar realizado en piedra sin dorado ni colores. Lo más espléndido es la escalera, el mejor ejemplar conservado de la obra de Mansart en este terreno. Ascende cuatro pisos alrededor de una cuadrado cuya parte central está abierta, siguiendo así el trazado que había utilizado ya en Balleroy y en Blois. Todo este espacio está cubierto por una cúpula, bajo la cual discurre una galería estrecha que tiene el mismo fin que el techo de esgucios abierto de Blois, es decir, permitir la comunicación entre los dos extremos de la segunda planta del edificio. Pero la galería de Maisons, al no tener ventanas encima, no produce los contrastes de luces tan cuidadosamente calculados de Blois, y, al ser más estrecha, no interrumpe la continuidad del espacio de forma tan marcada. Efectivamente, por el espacio y por la iluminación, la escalera de Maisons es más clásica que la de Blois.

La decoración es especialmente fina. Igual que en Blois, las paredes están decoradas por paneles, sobre los cuales se sientan grupos de amorcillos que representan las artes y las ciencias. Pero es aún más notable la balaustrada, compuesta por bloques de piedra curvos entrelazados de gran complejidad, cubiertos por una rica decoración de hojas de acanto.

Todos estos son ejemplos de la decoración más libre y despreocupada de Maisons. En otras partes toma un carácter clásico más severo que casi no recuerda el estilo de Luis XVI, particularmente en las esfinges de los pabellones laterales, en las colgaduras sobre la entrada principal, y en las urnas flameantes que flanquean los medallones clásicos de la parte superior del frontispicio.

(1) Los *Précieux* también tuvieron un gusto definido en las artes visuales, y continuaron admirando el último manierismo mucho después de estar pasado de moda en otros círculos parisienses (cfr. A. Blunt, "The *Précieux* and French Art", en *Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, Londres, 1957).

De *Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700*, Manuales Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1977

LEONARDO BENEVOLO La crisis de la sensibilidad

En Francia, el repertorio renacentista se viene utilizando desde hace un siglo en la producción áulica, especialmente como sistema decorativo en los elementos arquitectónicos secundarios. La influencia italiana se mantiene durante la segunda mitad del quinientos, favorecida por la presencia de Catalina de Médicis (reina desde 1546 y regente a partir de 1560),

y da lugar a una vasta gama de mezclas formales, comparables a las contaminaciones lingüísticas de la *Pléiade*. El manifiesto de Du Bellay aparece en 1549, año en que De l'Orme comienza la construcción del castillo de Anet; De l'Orme y Lescot son coetáneos de los literatos compañeros de Ronsard.

A finales del siglo -en especial a partir del reinado de Enrique IV (1598-1610)- se inicia una tendencia de sistematización crítica, en sentido nacional, de la herencia del Renacimiento, que en nuestro campo está condicionada por una nueva actividad constructiva y por un vasto programa de obras públicas. Prosiguiendo con la confrontación precedente sobre la renovación artística y la literaria, establecida por Malherbe, debemos añadir las dos consideraciones que la modifican.

En primer lugar, el mayor alcance del debate literario en relación con el artístico, crea un desfase que se va acentuando entre los dos órdenes de experiencias. Los arquitectos coetáneos de Malherbe, que trabajan al servicio de Enrique IV, Luis Métezeau (1562-1615) y Salomon de Brosse (1562-1626), son constructores versátiles, habituados a trabajar en grupo, competentes y estilísticamente acomodaticios; en cambio, Malherbe se ha creado ya una personalidad independiente y es un personaje polémico e intransigente, admira los trabajos que realiza Enrique IV en Fontainebleau y los describe en este famoso cuarteto:

*Beaux et grands bâtimens d'éternelle
structure Superbes de matière, et d'ouvrages
divers, Où le plus digne roi qui soit en
l'univers Aux miracles de l'art fait céder la
nature*(40)

Se trata, sin embargo, de una admiración puramente retórica proyectada genéricamente sobre el acervo de edificios construidos a lo largo de un siglo por Francisco I, Carlos IX y Enrique IV: establece más bien un ideal futuro y evoca para nosotros la obra indiscutible de Vaux o la construcción de Versalles; la literatura se encuentra ya imbricada dentro de la gran aventura de la razón ordenada.

En segundo lugar, la fuerza de la polémica de Malherbe proviene de la posibilidad de referirse al uso lingüístico común, de aprender "el francés en la plaza Maubert", de los *crocheteurs* del Port-au-Foin" (41). Para los artistas y los arquitectos no existe una referencia de este género; existe, de una parte, la naturaleza -que en este caso es un ideal situado en el horizonte de la experiencia sensible y puede definirse realmente haciendo abstracción de las usuales representaciones convencionales-, y de otra, la antigüedad clásica, un ideal situado en el horizonte de la historia humana. Ninguno de estos dos conceptos puede definirse en forma empírica y, por otra parte, confrontar el repertorio de las formas corrientes con estos modelos, significa sustancialmente trabajar dentro de una tradición cultural dada, descartar ciertos convencionalismos,

en beneficio de otros. Esta operación -que llevan a cabo Jacobo Lemerrier (1585-1654), Nicolás Poussin (1594- 1666) y Francisco Mansart (1598-1666), pertenecientes a la generación posterior- es más superficial y tiene una resonancia infinitamente más débil que la literaria: las *querelles* que agitan permanentemente el mundo de las letras -ligadas a un buen número de intereses morales, sociales y políticos- llegan atenuadas y sustancialmente resueltas al mundo de las artes, donde estos intereses ya no tienen objeto.

Efectivamente, la nueva cultura que se forma en Francia concede a los elementos visuales una importancia muy inferior a la que les dio el Renacimiento italiano.

D'Alembert, que resume en 1750 el proceso de formación del clasicismo moderno, esquematiza así las relaciones entre literatura y artes figurativas, invirtiendo la impostación, madurada en Italia entre los siglos XV y XVI: Las bellas artes se hallan ligadas a las letras tan estrechamente que la misma inclinación que induce a cultivar unas invita igualmente a alcanzar la perfección en las otras.

Es necesario reconocer, sin embargo, que el renacimiento de la pintura y de la escultura fue bastante más rápido que el de la poesía y el de la música; no es difícil entender la razón. Cuando se empezaron a estudiar las obras maestras de los antiguos en sus distintos géneros, aquellas que, en gran número, habían escapado a la superstición y a la barbarie, atrajeron inmediatamente la atención de los artistas preparados. Para imitar a Praxíteles o a Fidias no había otro camino sino el de hacer esculturas de la misma manera que ellos, y teniendo talento, bastaba con saber observar; de ahí que Rafael y Miguel Angel no tardaron mucho tiempo en alcanzar para su arte un grado de perfección que, después de ellos, no ha sido todavía superado. Teniendo en cuenta que el objeto de la pintura y de la escultura puede ser captado generalmente por nuestros sentidos, estas artes no debían estar precedidas de la poesía, puesto que la belleza sensible y tangible de las estatuas antiguas puede impresionar más fácilmente nuestros sentidos que la evanescente belleza intelectual de los escritos antiguos. Por otra parte, cuando se empezaron a descubrir estas obras, la imitación de su belleza, imperfecta a causa de su servidumbre y de la lengua extranjera en que fueron escritas, tuvo que entorpecer el progreso de la propia imaginación. Pensemos por un instante qué habría ocurrido si los pintores y los escultores hubieran carecido de aquellas materias utilizadas por los antiguos: habrían perdido, como los literatos, mucho tiempo en interpretación y en la lenta búsqueda de la materia o, lo que es peor, habrían tenido que recurrir a otra similar, habrían progresado más despacio y aún estarían tratando de imitar el mármol (42)

Esta narración -si bien no corresponde a la evolución histórica de los hechos- expresa, en cambio, la jerarquía de las experiencias culturales de la época.

La belleza artística está considerada como un hecho sensible; la belleza literaria, como un hecho intelectual; esta distinción teórica encubre una

discriminación institucional y social de la que tendremos que tratar con mayor amplitud más adelante. La forma literaria plantea problemas muy delicados y no sólo en relación con su contenido y a los vínculos de la lengua, mientras que la forma artística se reduce a una conformación que puede, por tanto, ser imitada, salvando las dificultades de la materia. El dualismo entre "res cogitans" y "res extensas" relega las artes visuales a la periferia de la cultura, asignándoles una misión ilustrativa y subordinada.

Esta argumentación, propia del siglo XVIII, no tiene validez dentro del clima cultural de principios del XVII, y, sin embargo, las elecciones decisivas que hacen posible el desarrollo del clasicismo francés tienen lugar en este período. La relación de Lemercier, Poussin y Mansart con sus coetáneos Corneille, Descartes y Pascal está ya establecida en estos términos.

Lemercier, descendiente de una famosa dinastía de constructores parisinos, vive en Roma, de 1607 a 1614, años decisivos para la terminación de San Pedro; pero tal vez, como supone Blunt, se interesa más en el estilo académico y compuesto del período sextino -Fontana, Della Porta- que en las innovaciones tipológicas de Maderno: probablemente fuera su maestro Rosato Rosati, autor del proyecto de la iglesia de *San Carlo ai Catinari* (1612), en el que se inspira Lemercier para su iglesia de la Sorbona (figs. 822 y 823). En este momento posee ya la suficiente preparación para fundir el tradicional eclecticismo de la arquitectura francesa de los primeros años del seiscientos con el rigor del estilo romano, y esta nueva manera de componer le proporciona un gran éxito profesional; Luis XIII le encarga el año 1624 la ampliación del patio del Louvre; Richelieu, en el 26, la Sorbona; en el 31, su castillo de Indre-et-Loire, y a partir de 1624, su palacio de la ciudad.

Esta mezcla de lógica y empirismo resulta aún más fructífera en obras de menor importancia monumental. El duque de Liancourt le confía, el año 23, la ampliación de su *hôtel* parisino, y Lemercier establece el prototipo de este género de residencia urbana, componiendo toda una manzana, sin atender, por tanto, a la regularidad externa y basándose en una secuencia de espacios internos -un patio para carruajes, un patio de paso para los residentes y un jardín- tratados cada uno de ellos como un cuadro arquitectónico independiente. La pericia del arquitecto estriba en haber sabido distribuir estos espacios sin sacrificar sus engarces ni la simetría de cada uno de los motivos. Como un experto director de escena, maneja entre bastidores el espectáculo arquitectónico, sin dejar patente su específica habilidad (fig 827).

Mansart, que procede de una familia más modesta y hace su aparición como ayudante de De Brosse, consigue una expresividad estilística más rigurosa sin recurrir directamente a los modelos italianos -que probablemente nunca tuvo ocasión de visitar-, pero llevando a cabo una concienzuda labor

de crítica, fiel e indirecta; este deliberado distanciamiento de los modelos italianos se basa para lograr una organicismo inteligente y reflexivo, muy diferente del italiano, utilizado ahora como ejemplo.

El clasicismo de Mansart, ambicioso y profesional, tiene mayor alcance que el improvisado clasicismo de Lemercier, en el mismo sentido que distingue en pintura la obra de sus coetáneos, Poussin y Simón Vouet.

Mansart empieza trabajando solo en el tercer decenio

del seiscientos, no para la corte, sino al servicio de promotores burgueses enriquecidos en el servicio del estado; Juan de Choisy le hace construir el castillo de Balleroy; Noël Brulat financia en el año 32 la iglesia de la

Visitación, de París; Luis de la Vrillière le encarga en el 35

el proyecto de su *hôtel* de París, cuyo organismo adapta Mansart con inteligente pericia a un solar muy irregular

(fig. 828). En este mismo año, ya célebre, entra en contacto con la corte y recibe el encargo de reconstruir el castillo de Blois para Gastón de Orléans; Ana de Austria le invita a proyectar la iglesia de Val-de-Grâce, entre el 45 y el 46 (figs. 824 y 825), pero inmediatamente después transfiere este encargo a Lemercier; Colbert le encarga posteriormente varios proyectos para el Louvre y para Saint-Denis, si bien su carácter duro e intransigente le va haciendo perder, poco a poco, el favor de los poderosos; cuando muere, en el 66, su prestigio está ya en gran parte eclipsado por la nueva generación (Le Vau, Perrault, Le Nôtre).

La planta de la iglesia de Val-de-Grâce y la planta de la

capilla de Fresnes, probablemente contemporánea de aquéllas, evidencian el gran acervo cultural de Francisco

Mansart. El punto de partida distributivo en estas dos obras es el tipo jesuítico, de una sola nave con cúpula; sin

embargo, la articulación de las paredes está realizada de

tal manera que llega a eliminar la continuidad de las superficies murales, como en las estructuras góticas tradicionales que se construyen hasta finales del XVI, y la

terminación en tres ábsides -uno de los cuales está abierto al coro del convento- recuerda a la iglesia de El Redentor, de Palladio.

El *hôtel* de Luis de la Vrillière, proyectado el año 35, prueba la consumada habilidad del artista en la combinación de simetría y asimetría y en la reducción del tono áulico, sin comprometer en ningún sentido la dignidad del aparato arquitectónico.

El castillo de Maisons-Laffitte (figs. 829-831), construido a partir de 1642 para René de Longueil, se conserva con toda la decoración ideada por el arquitecto y da una idea precisa de la síntesis de las artes, concebida en esta directriz cultural. La composición, muy simple -un bloque rectangular en forma de C, con el cuerpo central encuadrado por dos alas más bajas-, está subordinada a un largo trayecto

axial que arranca en la entrada de la explanada anterior y continúa en la parte posterior del jardín, condicionando, por tanto, una vista frontal y anulando cualquier movimiento de masas fuera de esta dirección. Imprime su principal carácter a la composición el motivo del antecuerpo central, que avanza señalando el punto de encuentro con el eje del jardín, y se repite, con mínimas variantes, en la fachada posterior. Este motivo, según los criterios del clasicismo italiano, resulta confuso e inorgánico, porque los elementos arquitectónicos

no están distribuidos en relación a los volúmenes y parecen regirse por una lógica gráfica, más patente en el diseño que en la realidad; el diseño, sin embargo, está calculado en función del eje, es decir, debe ofrecerse como una composición bidimensional a gran distancia, y debe aparecer gradualmente como una composición tridimensional cuando se contempla desde más cerca; de ahí que no sea un volumen unitario, sino un sistema de elementos plásticos cuyo claroscuro y cuyos resaltes están calculados para mantener la coherencia compositiva desde el principio del trayecto hasta el final.

Los tres órdenes superpuestos se hallan escalonados en tres planos distintos; el más retranqueado aflora en alto para formar el fastigio y está parcialmente empotrado en el techo piramidal, respecto del cual sobresalen los dos órdenes superiores (con resaltes redondos, vasos colocados sobre el entablamento jónico), y el último cuerpo sobresaliente, a la altura del orden inferior, que impide ver la pareja más interna de columnas geminadas.

Los órdenes, pues, impecablemente proporcionados, según las reglas de la superposición, no señalan las articulaciones de los volúmenes, pero forman una falsilla proyectada en plano, de la que nace todo el aparato de elementos constructivos y decorativos, perfectamente distanciados y ordenados gradualmente (columnas, pilastras, cornisas e incluso techos, chimeneas bajas, marcos de puertas y ventanas, zócalos, ornamentos en piedra, madera y hierro).

Todo lo anterior puede constatarse igualmente – de manera más convincente por la superior importancia de las visuales próximas- en ambientes interiores, como el vestíbulo y la escalera. La articulación de los espacios, elemental en sus líneas generales, está dispuesta en función de los elementos plásticos, que aparecen ordenadamente dentro del contexto más favorable, y resultan "claros y distintos" sin superponerse o confundirse entre sí. Cada categoría decorativa, si bien estrechamente subordinada al diseño general, está proyectada con independencia y en ningún caso la pintura o la escultura quedan fuera del campo de la arquitectura, precisamente en el momento en que Bernini y los artistas romanos desarrollan la tesis opuesta. Se supone que Mansart sea el autor de una gran parte de los diseños decorativos, pese a que en este momento existe ya la posibilidad de encomendar, especialistas diferentes, los variados tipos de

elementos, a fin de lograr una máxima perfección en la ornamentación arquitectónica.

*Chaque ornement en sa place arrêté
Y semblait mis par la nécessité*

como escribiría más tarde Voltarie (43). En este período el *Traité du jardinage*, obra póstuma de Boyceau, publicada en 1638, codifica el uso de *parterres en broderie*: un método para desvincular análogamente la decoración y las estructuras, incluso en los jardines.

Queda todavía por incorporar este dispositivo a una gran escala, ajena a los cálculos de Mansart, que requiere, además, una organización ejecutiva que aún no ha sido creada. Sin embargo, los instrumentos culturales indispensables para poder llevar a cabo la gran operación política de Luis XIV y de Colbert están ya, en parte, disponibles.

(40) Cit. en G. MACCHIA, *Il paradiso della ragione*, Bari, 1960, p. 45.

(41) *Ibid.*, p. 48.

(42) Trad. it. en: *La filosofia dell'Encyclopédie*, Bari, 1966, pp. 99-100.

(43) Cit. en A. BLUNT, *Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700*, Ed. Cátedra, Madrid, 1977, p. 231.

De *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, Taurus

Ed., Madrid, 1972, Cap. V.

VICTOR LUCIEN TAPIE Barroco y Clasicismo

Un francés culto que, en una hermosa tarde de otoño, se detiene en la terraza del castillo de Versalles, experimenta una de las más elevadas satisfacciones del espíritu.

Debemos pensar que un extranjero sea menos sensible a este espectáculo? Lo es de otro modo. Pues a las impresiones artísticas que ofrece la ordenación del monumento y del paisaje: ese equilibrio en la majestad, esa gracia en el poder, esa medida en la grandeza, el francés añade el gozo de una convicción particular. La distancia de los siglos, las condiciones políticas y sociales alteradas desde la época en que se construyó Versalles, la opinión que puede tener de la monarquía y del antiguo régimen, no ofrecen ningún obstáculo irreductible entre la obra que contempla y su propia manera de imaginar y sentir. Todo responde de tal modo a las condiciones que asigna a la belleza, que siente una especie de solidaridad con los grandes artistas del pasado. Tiene demasiado gusto, sin duda, para pensar que habría podido ocupar el lugar de Le Vau, Mansart o Le Nôtre. Sin embargo, con sus recursos y su genio, si hubiera tenido que construir Versalles, lo hubiera hecho de esa forma.

Supongamos que ese mismo francés se traslada a Roma y visita San Pedro, y precisemos que se trata de

un católico, a fin de atribuirle un prejuicio favorable a una iglesia en al que tantos recuerdos deben reanimar su fe. Es de la misma calidad su placer? Esa inmensa nave entre altas columnas con abundante decoración, la vastedad de la cúpula, la magnificencia del dosel sostenido por las torneadas columnas, la riqueza de las capillas, los dramas de mármol o de bronce que parecen representarse sobre los cenotafios pontificiales le sorprenden por no se sabe qué cosa extraña. Más que conmovirlo y persuadirlo, esa nave de iglesia lo inquieta. Es, sin embargo, con un siglo de diferencia, contemporánea de Versalles, que le satisface. Y aún más: fue edificada para la religión que practica, mientras que del régimen político y social que hizo surgir Versalles todo ha desaparecido. El Rey murió, la Iglesia está viva. Pero ningún argumento parece poder conjurar la desambientación que experimenta el francés. Para acceder al sentido particular de esta forma artística debe superar, como un obstáculo, las preferencias despertadas en él por su cultura nacional, incluso por hábitos religiosos elaborados en un escenario completamente distinto.

Pero si nuestro francés penetra en una iglesia de Alemania meridional o en una abadía de Austria, donde el movimiento, el esplendor, la opulencia de las formas son mucho más acusadas que en San Pedro de Roma; el rechazo casi general de la línea recta, la profusión de los dorados, una especie de danza sagrada que pone en movimiento las columnas de los retablos y a los personajes de las estatuas y cuadros, las perspectivas que dan sensación de relieve sobre las bóvedas le inspiran aún más repugnancia que asombro. Ante esta gesticulación, esta inverosimilitud, este hijo de la razón y del método habla de desorden o sinrazón. Se escandaliza o bien se burla.

Estos ejemplos, en los que muchos de nuestros compatriotas reconocerían su propia experiencia, pueden simbolizar el permanente conflicto entre nuestro gusto clásico (o lo que llamamos nuestro gusto clásico) y las formas artísticas barrocas de Italia, y más aún, de los países de la Europa germánica y eslava.

Sin embargo, de inmediato se presenta una objeción al espíritu: una misma época vio la terminación de San Pedro de Roma y la construcción de Versalles; una misma época y una misma Europa. Más allá de las evidentes diferencias que percibimos tan vivamente, demasiado vivamente quizá, no podrían existir fuentes comunes y afinidades ocultas? No habría entonces dos expresiones de una misma civilización o, para ser aún más preciso, dos estilos que responden tal vez a sensibilidades diferentes, pero que traducirían, tanto uno como otro, el espíritu de una misma época? En consecuencia, la oposición entre el Clasicismo y el Barroco requiere un análisis más exigente de las condiciones de la época, de la

historia en el sentido más amplio y de las formas de arte en sí mismas. Tal estudio contribuiría a comprender mejor Europa, en un período cuyos límites intentaremos precisar, pero que, poco posterior al Renacimiento, se detiene en las grandes renovaciones que prepararon las revoluciones del siglo XVIII; esas revoluciones políticas, económicas y sociales, cuyas consecuencias se desarrollan y aceleran ante nuestros ojos.

De Barroco y Clasicismo, Ed. Cátedra, Madrid, 1978, Introducción.

