el descrédito de la cualidad

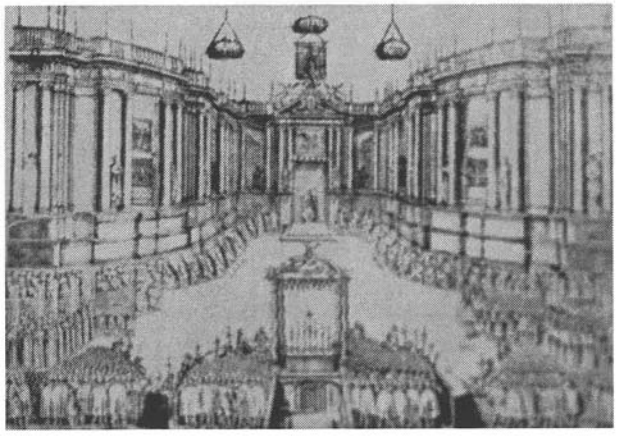
Josep Maria Rovira

Desde Plutarco estamos autorizados a pensar en términos de Vidas Paralelas. La tentación de buscarlas entre Descartes y Bernini es inevitable. Bernini y Descartes eran muy sensibles a los cambios metereológicos: el primero odiaba el frío de París y el segundo no soportaba el calor italiano y hablaba también del frío al referirse a su marcha a Suecia.

Una duda sin final no es ni siquiera una duda.
Wittgenstein

A ambos les disgustaba París, ciudad que les miraba como si fueran animales raros. Los jesuítas confiaron en Bernini, mientras que repudiaron el pensamiento de Descartes que les resultaba peligroso. Cristina de Suecia admiró a Descartes y se sintió igualmente cautivada por Bernini hasta el extremo de financiar su biografía cuando murió. Indicios, pensables, de vidas sumergidas en condiciones paralelas, aquellas que discurren en sentidos parecidos pero que jamás se tocarán.

En Descartes la voluntad de empezar de cero es evidente, pero aunque sea negándolos, parte de los grandes filósofos clásicos, sobretodo Aristóteles. Bernini empieza a sentir la necesidad de iniciar una operación parecida que no conseguirá concretar, de la que tenemos indicios suficientes.



Canonización Beata Isabel de Portugal.

A.— Las dos versiones que diseñó Gianlorenzo Bernini para el aparato dedicado a la canonización de la beata Isabel de Portugal entre los meses de Febrero y Mayo de 1625, constituyen, posiblemente, las primeras pruebas materiales de que disponemos para constatar el interés del entonces joven escultor napolitano por la arquitectura.

Un acto que se enmarca dentro de uno de los lugares comunes del tiempo del barroco, sino el más representativo de todos ellos: la fiesta. De ella ha entendido Marcelo Fagiolo en uno de sus trabajos: «El fenómeno de la fiesta barroca es el auténtico tejido conectivo de la época en su globalidad». Insistir en la necesidad de un arte que se adueñe de los sentidos del público y que se organize desde los recursos visuales de las fiestas mundanas, sería una de las estrategias preferidas de la iglesia para afirmar su discutido poder y para intentar consolidar la capitalidad de Roma como centro de la ideología católica occidental.

De este modo, se sucederán en las calles, iglesias y conventos de la ciudad santa ejercicios espirituales, manifestaciones de las *Quarantore*, beatificaciones de santos o beatos, exequias de papas, gobernantes y soberanos que usarán todo un amplio repertorio de trucos escenográficos formalizados con arquitecturas efímeras pero impactantes por su monumentalismo y aparatosidad. El espectador debe asistir atónito al espectáculo que se le brinda, de modo que llegue a imaginar que no hay otros mundos posibles porque se encuentra en el mejor de ellos, aquél que le brinda, incluso, la inecesariedad de pensar. Allí donde todo está resuelto y previsto y pensar críticamente es un acto a eliminar (Poletto). En tiempos de enfrentamiento entre saber mágico y saber científico, estamos frente a un arte y una arquitectura pues, utilizados «como última resistencia —en nombre de la salvaguardia de los impulsos sicológicos y emotivos— frente al tácito asalto del pensamiento científico».

Inscritos en esta línea están las dos propuestas berninianas. La primera de ellas con el baldaquino de Bonoresi en primer término, la segunda presentando

una versión del definitivo, que por aquellos días ocupaba la mayor parte de las horas de trabajo de Bernini. Se nos cita en el interior de la basílica vaticana, donde el 25 de Mayo, «festa di Urbano papa» debía celebrarse el evento, tanto por lo dicho, cuanto por los documentos que lo corroboran: «...sendo piacciuto a la Santità Sua si darà principio à fabricarlo nella prossima settimana nella Basilica di San Pietro». Se trataba de colocar, en el centro de la basílica, un templo virtual de madera, pintado y dorado, con veinticuatro columnas y catorce estatuas de reyes españoles y portugueses ocupando el espacio de los intercolumnios. Cinco cuadros con los milagros de la beata completaban el repertorio iconológico que venía presidido por tres coronas flotantes portadoras de luz. Un espacio dentro de otro, con el techo virtual que le proporcionaban los nuevos focos luminosos.

El conjunto confluía en un punto desde el cual, el Papa, dirigía la ceremonia sentado bajo un dosel rematado de forma similar al baldaquino existente casi en el centro de la basílica. Los representantes de jerarquías civiles y eclesiásticas se sentaban a lo largo del perímetro del aparato, construyendo una intencionada figura al proponerse como primer momento del zócalo de la arquitectura del conjunto. El resto, aquellos que sólo podían participar con la mirada, y para quienes todo había sido previsto, permanecían, agolpados y ansiosos por participar, fuera del conjunto.

Y todo ello sucedía en una arquitectura de claras referencias tipológicas y formales. Se trataba de diseñar un muro aislado, sin obligación de soportar ningún peso, sólo con la exigencia de cerrar un espacio. J. B. Vignola lo había pensado varios años antes para resolver una parte del jardín de Villa Giulia, una propuesta formal que Bernini debía conocer. Allí, Vignola buscó una admirable respuesta a la articulación de unos órdenes en un muro sin la obligación de soportar peso. Aquí Bernini procedería de otro modo.

Interesado, como escultor que era, en la figura de Michelangelo, de cuya admiración tenemos pruebas documentales e iconológicas, Bernini se fijó también en la obra construida del Buonarrotti para resolver su primer proyecto de arquitectura. En efecto, la propuesta de Bernini para el acto que nos ocupa, está directamente tomada de la fachada trasera de la basílica vaticana que el artista toscano dejó resuelta antes de morir y naturalmente este gesto no puede pasarnos desapercibido. Bernini propone pasar el exterior de San Pedro al interior de la basílica, invirtiendo los términos de la realidad. El espectador verá dentro lo que en realidad está fuera y que no puede ser contemplado por la masa al quedar en los jardines privados del pontífice y debido a las «aportaciones» de C. Maderno. Las categorías usuales de la arquitectura serán relativizadas por la elección berniniana, pero no sólo esas.

El juego de órdenes de la fachada de San Pedro —aquello que los franceses, sin entender gran cosa, encontraban en Michelangelo propio del «libertinaje por una ambición de hacer cosas nuevas»— pensado como sistema de contención de la agitada masa de materia que amenaza con desbordarse, y manifestado con la fuerza que sólo el orden gigante podía encarnar, es traspasado casi literalmente por el inexperto Bernini a la madera de su aparato. Aquellos órdenes que se elevan victoriosos hacia el cielo, libres de cornisa y que contienen triunfantes a la materia bruta, que se abomba, amenazadora, pretexto para presentar una lucha entre la materia y el intelecto que sólo busca manifestar la victoria de lo espiritual en la cúpula, han sido reducidos a signo recurrente, a re-presentantes imaginarios del poder. Ni su asentarse en el suelo ha sido respetado: el zócalo del que precisan está ocupado por jerarquías humanas con lo cual el conjunto adquiere una insoportable flotabilidad. Así pues, una escenografía —Bernini sería, con el tiempo, maestro infalible y admirado hasta el temor en las que confeccionó— donde a los ojos del espectador se le presentan confundidos los términos del lenguaje y las categorías espaciales arquitectónicas...

Pero ahora nos interesa darnos cuenta de cómo Bernini ha iniciado el contacto con la arquitectura lejos de seguir las no muy entusiasmantes propuestsa que podía ver en la Roma de los últimos sesenta años. Pensar en arquitectura ha querido decir para él, retroceder en el tiempo para recuperar lecciones

ahogadas por los intereses de la ideología contrareformista. Tres ejemplos, ilustrados rápidamente, pueden centrar lo dicho.

El palacio Montecitorio de Roma proviene del intento de unificar la sistematicidad palladiana, el naturalismo de las villas romanas del quinientos y la tradición de los palacios romanos del siglo XVI que se inaugura en el Farnese. Todo ello se insiere, ahora, en tiempo barroco, necesariamente, en las nuevas exigencias que la tiranía de la preeminencia de la ciudad impone a la arquitectura en la que esta acepta disolverse.

La iglesia de Sant'Andrea al Quirinale parte de modelos contenidos en la tratadística del siglo XVI o en las construcciones de planta o cúpula ovaladas del mismo siglo, desde Sant'Andrea en Via Flaminia o Sant'Anna dei Palafrenieri de Vignola, hasta San Giacomo degli Incurabili de Francesco de Volterra. Y, también por las exigencias hacia la idea de interior que el tiempo del barroco exige, Bernini transforma el espacio interior en algo volátil, inexistetente: de él se ha apoderado el tiempo. Sólo un férreo muro romano, tomado del Panteon, se resiste a desaparecer. La esencia de la arquitectura, es decir, la construcción y una lúcida interpretación de la tradición, componen el justo contrapunto a los excesos de la escenografía.

Si bien Bernini manifestó que éste era el edificio de sus preferencias —«di questa sola opera di architettura io sento qualche particolare compiacenza nel fondo del mio cuore»— la culminación de ese proceso de ambiguedades entre presencia de restos clásicos y concesiones escenográficas, lo encontramos en la iglesia de la Assumpta en el pueblecito de Ariccia terminada en 1664: una construcción a pequeña escala del Panteon —dispuesto al modo del templo del honor y la virtud que G. Lauro grabó en 1612— rompe el tejido urbano existente y se coloca como ejemplo triunfante de la arquitectura sobre la ciudad invirtiendo los tópicos barrocos; como presencia inmutable de un paradigma arquitectónico, como reflexión frente a los excesos formales donde la escultura y la pintura suprimían a la arquitectura.

A principios de 1664 el cavalier Bernini había recibido una halagadora carta de monsieur Jean Babtiste Colbert, «...consejero de Luis en todos los aspectos importantes, ya fueran políticos, religiosos, económicos o artísticos, y ...ingeniero de la máquina del Estado, sobre el cual se basaba la grandeza del rey», quien igualmente se dirigió a los arquitectos Pietro da Cortona, Francesco, Borromini y Carlo Rainaldi. El motivo y contenido de las cartas es de sobras conocido: solicitarles propuestas para la fachada Este del palacio del Louvre, que debía cerrar el primer patio de la residencia real. Las misivas, proyectos y contraproyectos, franceses e italianos que se cruzan entre la primavera de 1664 y la del siguiente año han sido analizadas por Daniela del Pesco (Fiorentino) y en ellas observamos los enfrentamientos y vacilaciones que rodearon los inicios de la operación Louvre.

Con este «encargo» y con la reflexión sobre la arquitectura en el punto que la hemos dejado, Bernini, a sus sesenta y siete años, acompañado de su segundo hijo Paolo, de Mattia di Rossi, su ayudante de arquitectura, de Giulio Cartari que le auxiliaba en los trabajos de escultura, de Cosimo Scarlatti, maestro de casa, y de tres servidores, inicia su viaje a París, donde llegaría el 2 de Junio de 1665. Con ellos viajaba también un tal Mancini, correo del rey francés y un comisario del monarca.

B.— Ante la realidad del viaje cabe preguntarse las razones del mismo. ¿Porqué el estado más poderoso del mundo occidental precisaba importar arquitectura y arquitectos? ¿Es que lo que se hacía en Francia no era suficiente para las aspiraciones del Rey Sol? Las respuestas que a ellos ha dado la historiografía sobre el tema, ayudan, inicialmente, a entender parte del problema.

Desde pensar que el viaje tiene un trasfondo político que permitiría limar las asperezas existentes entre la monarquía francesa y el papado, hasta interpretarlo como una voluntad de clarificar, definitivamente, a través de implementar la representación de los atributos monárquicos, quién mandaba en la Europa de la segunda mitad del siglo diecisiete.

Desde constatar el provincianismo linguístico de los arquitectos franceses que trasluce en las primeras plazas promocionadas en los reinados de Enrique IV o de Luis XIII, o de entender las limitaciones formales de los más cultos como J. Lemercier (quien construyó las iglesias importantes del París barroco), y que tras permanecer siete años en Roma volvió con el vocabulario aprendido pero sin capacidad innovadora.

Desde los no muy afortunados intentos de los más conscientes como François Mansart, hasta la burocrática organización de las oficinas de construcción del rey, donde no existía un clima excesivamente favorable a considerar el lenguaje como el producto de una reflexión individual sobre un código conocido.

Por sobre de los argumentos mostrados, otra conjetura que también destacan los documentos: posiblemente el interés personal de Colbert en la terminación del Louvre, con una forma que creyó sólo imaginable por el intelecto de un arquitecto como Bernini, fuera un intento de contrarestar lo que Blunt interpreta como: «…su incapacidad de poner realmente en orden las finanzas del reino y su visión económica limitada». Terminar el Louvre y conectarlo con la Tullerias, allí donde limitaban las murallas de la ciudad, en un trazado unitario era una aspiración del ministro real pero que se corresponde con una visión urbana demasiado cerrada que el monarca no compartía.

Las aspiraciones del Rey Sol eran muy otras. Acabar el Louvre y construir otras plazas como la de la Victorias o la de Luis el Grande, hoy Vendôme, no eran sino motores de otro intento de entender la ciudad sin límites, sin las trabas que las ya anticuadas murallas podían representar. Luis XIV aspiraba a formalizar una ciudad infinita, la capital de su imperio, que tenía necesariamente que confluir allí donde los sentidos se perdieran, allí donde su grandeza tuviera una culminación digna de sus aspiraciones, es decir, en Versailles.

Llamar a un arquitecto italiano podría ocultar, pues, la idea de seducir más fácilmente al rey. Porque a pesar de que Colbert era consciente de que «las artes debían estar al servicio de la gloria de Francia», y de que para conseguirlo «había que organizar su práctica sobre las mismas bases de la industria y establecer su teoría en un corpus de dogmas reconocidos», después de observar los proyectos de Le Vau, F. Mansart o de C. Houdin, para la terminación del Louvre, debió parecerle que esta arquitectura, además de no resolver adecuadamante los problemas que la escala del edificio requería, tampoco conseguía la grandeza que precisaba. Acudir a Bernini, y a los italianos, debía constituirse en una garantía para convencer al rey de la posibilidad de que el Louvre, bien resuelto, grandilocuentemente formalizado, podría representarle.

Pero, y ahora en un sentido más amplio, escribir sólo a uno de los arquitectos contactados, solicitando su presencia en París y exigiéndole un trabajo suplementario, tiene otras posibles consecuencias: medir los alcances intelectuales de la cultura francesa de este tiempo —al que convencionalmente hemos llamado y seguiremos llamando barroco— confrontándola con el origen del lenguaje de punta de su tiempo, generado en Roma y del que Bernini era considerado su más brillante representante.

C.— Centrarnos en algunos momentos de la producción intelectual de Blas Pascal y René Descartes puede ayudarnos a entender los puntos básicos de la propuesta francesa, en sus notables oposiciones.

Es Pascal quien deja clasificadas las funciones de los artífices de la sociedad barroca francesa cuando escribe: «El canciller se mantiene grave y revestido de ornamentos. Pues su puesto es falso y no así el del rey. Este posee la fuerza y no tiene que usar la imaginación. Los jueces, médicos etc., no tienen más que imaginación». Es decir, fuerza (Luis XIV), gravedad resolutoria de la voluntad real (Colbert) e imaginación que la formalice (las artes liberales, Bernini en este caso), estarían en la base de una idea total de sociedad que tendría que pasar forzosamente por el equilibrio de esta terna.

Un equilibrio necesario frente a una realidad que Pascal verbaliza así, al sentirla como confusa, o al

menos, al modo de Heráclito, cambiante: «Bogamos en un vasto medio, siempre inciertos y flotantes, empujados de uno a otro extremo; cualquier término donde pensáramos adherirnos y afirmarnos, vacila, nos abandona, y, si le seguimos, escapa a nuestra captura, se nos escurre y huye, en una huida eterna, nada se detiene para nosotros», y que es preciso, para el correcto desarrollo del proyecto absolutista controlar.

Pascal sugiere caminos a seguir para conseguir este control, a base de pensar **aún** en una solución global que unifique la gran ruptura barroca entre ciencia e ilusión, entre razón y escolástica. Para ello, no cabe otro camino que insistir en la insuficiencia de la razón.

Probablemente sea ese el motivo que le lleva a escribir: «El último paso de la razón consiste en reconocer que hay una infinitud de cosas que la sobrepasan… y si las cosas naturales la sobrepasan ¿qué diremos de las sobrenaturales?». Y también: «La razón actúa con lentitud y con tantas miras sobre tantos principios, que ha de tener siempre presentes, que a cada momento se adormece o se extravía por no tener presentes todos sus principios. El sentimiento no obra así: actúa en un instante y siempre está dispuesto a actuar».

Si la razón es torpe o insuficiente para una explicación global de la realidad y de la existencia humana, debe entenderse que razón y sentidos están separados, actúan distintamente: «Pero la más divertida causa de sus errores es la guerra que existe entre los sentidos y la razón» para también afirmar que: «todo razonamiento se reduce a ceder al sentimiento».

Así pues, razón y emoción están unidas dialécticamente y, para comprender la realidad, es imposible aislarlas: «Por tanto siendo todas las cosas causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas, y manteniéndose todas por un lazo natural e insensible que liga las más alejadas y más diferentes, tengo por imposible conocer las partes sin conocer el todo, así como conocer particularmente las partes».

Desde el proyecto pascaliano, parecería que Bernini, dado su más aparente y exportable curriculum, es llamado a Francia para **imaginar**, es decir, para actuar conta la síntesis propuesta por el filósofo francés y apostar por **imágenes** que impacten en los sentidos de los franceses. Los ataques de Pascal contra los que imaginan son claros: «Imaginación. Es esa parte dominante en el hombre, esa maestra de error y falsedad… esta soberbia potencia enemiga de la razón, que se place en controlarla y dominarla …los capacitados de imaginación …miran a la gente con dominio, discuten con insolencia y confianza …ella (la imaginación) no puede hacer cuerdos a los locos pero les hace felices, al contrario que la razón, que no puede hacer a sus seguidores más que miserables».

Desde Pascal, la llegada de Bernini **podría** haber aportado algún soplo de viento fresco al trabajo de representación que precisaba la arquitectura francesa. Si nos hemos detenido en aquél Bernini capaz de mostrar juntos sentimiento y razón en sus últimos (pero también más modestos cuantitativamente así como menos conocidos) edificios, podemos inicialmente pensar en un feliz encuentro entre forma plástica y pensamiento filosófico. Pero que quede claro: **sólo inicialmente ya que no encontraremos en Bernini la voluntad de forzar nuevas síntesis, sino, al contrario, el interés analítico por separar disciplinas.** Los contactos entre las propuestas intelectuales de Pascal y las arquitecturas menos significantes de Bernini son pues, solamente aparentes.

Y si el pensamiento de Pascal es un buen ejemplo con el que medir la estética berniniana, es claro que las ideas de Descartes son también imprescindibles para entender en qué campo de batalla debió batirse el arquitecto italiano. Descartes propondrá la imposibilidad de una síntesis universal del pensamiento, desde un método que consiga una posibilidad racional del conocer, la **única** posibilidad. En el Discurso del Método escribe: «desde siempre han existido grandes hombres que han intentado …indagar las primeras causas y los verdaderos principios de los cuales se pudieran deducir las razones de todo aquello que pudiéramos saber …no creo que haya existido alguno que haya tenido éxito. Los primeros y principales cuyos escritos poseemos son Platón y Aristóteles. Los principios de su filosofía no son evidentes y, en

cosecuencia, tampoco lo son las conclusiones deducidas de ellos». Posibilidad del conocer que precisa volver a las cosas mismas («veniendum… ad res ipsas») para penetrar en la verdad íntima («ad intimam rerum veritatem semper penetrare»). Volver a las cosas, cultura material que se hace proyecto, que es pensable, buscando en la memoria «de la que se dice que depende la certeza de las conclusiones».

¿Cuáles son los caminos que debería seguir éste modo de romper con la síntesis clásica? La respuesta de Descartes es tajante: sólo desde el desarrollo de un sistema de conocimiento **parcial** es posible acceder a una posible explicación del mundo. La condición inicial del camino que propone Descartes es sabida: **la duda** (Garin). «El primero consistía en no admitir ninguna cosa como verdadera si no se la había conocido evidentemente como tal …el segundo exigía que dividiese cada una de las dificultades a examinar en tantas parcelas como fuera posible y necesario para resolverlas más fácilmente». También se trata de apostar por un modo de proceder que, desde un inicio exacto permita avanzar: «No supuso para mí una gran dificultad el decidir por cuales era necesario iniciar el estudio: previamente sabía que debía ser por las más simples y las más fácilmente cognoscibles. Y considerando que entre todos aquellos que han intentado buscar la verdad en el campo de las ciencias, solamente los matemáticos han establecido algunas demostraciones, es decir, algunas razones ciertas y evidentes, no dudaba que debía comenzar por las mismas que ellos habían examinado».

Y para conseguirlo, Descartes se sumerge, atravesándola, en la realidad barroca, en la que dice moverse «larvatus prodeo», es decir en la que avanza enmascarado, para tratar de entender su condición, conseguir analizar sus saberes. Así,entre 1619 y 1628, y en menor medida a lo largo de su vida, se dedicará a recorrer Alemania, Francia e Italia, entrando en conocimiento del mundo en el que le tocó vivir y del que resume de este modo su esencia superflua: «En los nueve años siguientes, no hice otra cosa sino viajar por el mundo, tratando más de ser espectador que actor en todas las comedias que en él se representan a diario; y, haciendo una particular reflexión en cada materia sobre aquello que podía hacerla dudosa…» Es decir, dándose cuenta del gran teatro del mundo en el que se sustentaba la propuesta barroca, Descartes intenta ser espectador, mantenerse en un lugar otro de la oferta hacia sus sentidos que la realidad sensible le proporciona.

Actuando de este modo, encarándose al mundo sin representar ningún papel concreto, consigue entender la falsedad que anida en las apariencias de lo real. Y hace su primera apuesta convencional: todo lo que ve es falso, en la medida en que no es obvio, incuestionable, todo es susceptible de ser pensado. Los sentidos son incapazes de efectuar un análisis cierto del mundo. Tan sólo lo que se razona al margen de las apariencias es susceptible de existir, de ser verdad: «…me resolví a fingir que todas las cosas que hasta entonces habían alcanzado mi espíritu no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños. Pero, inmediatamente después, advertí que, mientras deseaba pensar de este modo que todo era falso, era absolutamente necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa. Y dándome cuenta de que esta verdad: pienso luego soy, era tan firme y tan segura que todas las más extravagantes suposiciones de los escépticos, no eran capaces de hacerla tambalear, juzgué que podía admitirla sin escrúpulo como el primer principio de la filosofía que yo indagaba».

La actividad de Descartes frente a la cultura de su tiempo es clara y, en cierta medida, su posición frente a ella queda evidenciada como un corte **total** con el pensamiento clásico. Ni es posible mantener la vida como un teatro, ni tampoco lo es aspirar a la globalidad clásica. En otro de sus escritos, Descartes escribirá sin rubor: «…el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra…» (26), manifestándose claramente a favor del conocimiento que después hemos llamado científico y que él ya denominaba racional, como única forma de abordar y conocer los problemas de la realidad.

Frente a este proyecto, la arquitectura de Bernini sólo podía medirse a condición de considerar que un retorno a la «verdad», un origen pensable de una nueva arquitectura pasaba por volver a empezar, es decir, partir, de nuevo, del «rigor» de los antiguos,

despreciando las investigaciones renacentistas italianas, o el experimentalsmo «manierista» y los excesos formales barrocos, aquellos que le habían hecho famoso, aquellos por los que le habían invitado a París.

Lo tenía pues difícil, ya que uno de sus intereses, como hemos visto al principio del texto, siempre fué el de recoger los puntos álgidos de las propuestas de los siglos XV y XVI italianos, donde Sangallo, Michelangelo, Raffaello y tantos otros eran modelos intercambiables de los que algo se podía aprender. Tampoco las dudas que manifestó en sus últimas y pequeñas arquitecturas, las que no nos cuadraban con el proyecto de Pascal, que permiten augurar la presencia de lo que después se llamó arquitectura ilustrada o neoclásica, estaban aún fuertemente decantadas. Sólo en la enunciada voluntad de fragmentación disciplinar podrían coincidir ambos proyectos, pero eso es algo que, en arquitectura, a pesar que Bernini lo enuncie, está aún por venir.

D.— Así las cosas, poco podía hacer la arquitectura de Bernini frente a los proyectos intelectuales franceses. Pero ello no sería todo para comprender su fracaso en París. Nos quedaría por analizar aquella parcela del arte, su posible autonomía, tanto desde el trabajo cuanto desde la forma, que los italianos habían reivindicado desde Brunelleschi y que difícilmente había cuajado en Francia.

De ello habla constantemente el Cavalier cuando reside en París, confiando en que desde dentro de la disciplina, pueda hacer más convincentes sus propuestas formales.

Empieza despreciando, sin concesiones, cualquier léxico formal que pueda observar en Francia, sea en propuestas pictóricas, de las que sólo salva a Poussin, sea en arquitecturas. Se refiere constantemente al mal gusto de los franceses, empezando por el profundo desagrado que le produce la forma de la ciudad en la que residirá hasta el 20 de Octubre de 1665 : «París ...parece un peine de cardar ...Roma tiene otra apariencia ...San Pedro en un lado y el Campidoglio en otro, el palacio Farnesio más allá, Monticaval, el palacio San Marcos, el Coliseo, la Cancillería, el palacio de las columnas (sic) y muchos otros sembrados aquí y allá, le dan otra grandeza y apariencia de magnificencia y esplendor».

Parece claro que para Bernini **la ciudad es sus monumentos** y que la arquitectura es aquella técnica que los construye, algo que brillaba por su ausencia en aquellos momentos en París desde su mirada, tan italiana, que no podía conceder crédito a elementos como, por ejemplo, Nôtre Dame...

Pero hay más. Mencionar de un tirón el Coliseo, la Cancillería, el palacio Farnese, el Campidoglio y San Pedro,quiere decir presentar la arquitectura humanista como un proyecto unitario que se produce sin tensiones con el pasado clásico y que culmina con las aportaciones que él mismo construyó a lo largo del siglo XVII. Una supremacía aplastante de la historia de la que su trabajo es punto final, heredero indiscutible. Que le hace portaestandarte exclusivo del legado clásico y ante el cual los franceses no tienen más que rendirse.

Y no sólo lo clásico sino, también, la posibilidad de ser entendido como mensajero divino, probablemente por razones parecidas, ya que su ciudad de trabajo era Santa. En un momento del Diario de Chantelou leemos: «Dios era su único y verdadero autor, ya que a él se había encomendado antes de empezar su trabajo ...era Dios mismo quien le había inspirado todo cuanto estaba haciendo», un paso que nos hace pensar en que la pasión por Michelangelo no era sólo formal sino que la lección del florentino llegó más lejos.

Y la necesidad de recordarles a los franceses la apabullante supremacía del legado clásico que él quería encarnar, se extiende también al campo de la escultura y la pintura. Con ocasión de una visita a la clase de pintura de la Academia francesa no tuvo reparos en decir: «...lo mejor que podían hacer era adquirir copias de yeso de todas las estatuas y bustos y bajorrelieves clásicos, a fin de desarrollar primeramente en los jóvenes la idea de lo bello, lo que les servirá para toda su vida... era una pérdida de tiempo hacerles empezar a dibujar del natural, ya que

los modelos de la naturaleza no son siempre perfectos».

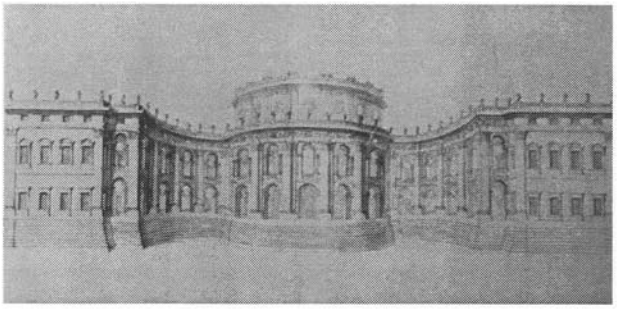
Estamos pues en presencia de un enfrentamiento claro que Bernini nos presenta desde la «indiscutible» superioridad italiana. Desde lo expuesto parece claro que sus aspiraciones son las de «someter» con sus formas a la cultura francesa que debe «rendirse» ante su buen hacer. Se trataría de ver los caminos que estas arquitecturas siguieron para entender las reacciones que provocaron.

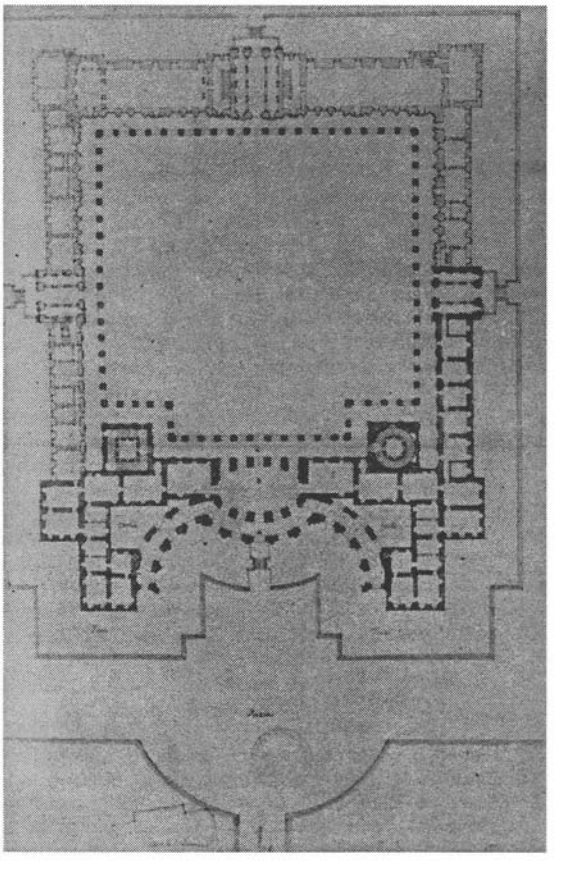
E.— Antes de viajar a París, Bernini había remitido a Colbert dos propuestas para la fachada Este del Louvre. La primera en Junio de 1664, la cual, criticada por aquél, es rectificada en el segundo proyecto, llegado por correo a la capital francesa en Febrero de 1665. Si recordamos la escenografía que iniciaba este escrito, no observamos diferencias fundamentales entre aquella y los dos primeros dibujos de la fachada para el palacio francés. En todas, el plano de un muro confluye en un elemento central, deformándose de diferentes modos, en un final triunfante. En la propuesta italiana, la tribuna del papa, y, en los bocetos franceses, en los aposentos reales que tienen, en la primera, propuesta, forma de corona. El rey dominaría la ciudad desde sus apartamentos y controlaría también la perspectiva del patio. Todo ello desde una gran sala a doble altura.

En la primera propuesta, una planta oval es acogida por dos brazos. Son soluciones que Bernini ya tiene experimentadas en arquitecturas romanas anteriores. En el segundo proyecto, esta concavidad viene sustituida por una traza convexa.

Como ya ha sido mencionado en otros escritos el uso del orden gigante viene referido a Michelangelo mientras que algunos mecanismos compositivos se toman prestados de Palladio.

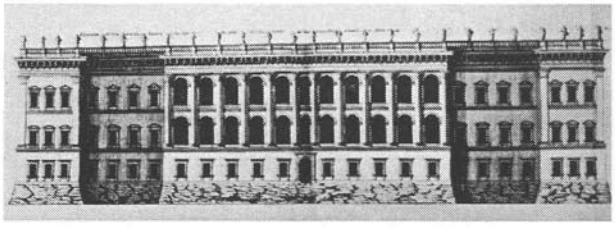
Existe, en cambio, un hecho que sorprende. A pesar de los más que lejanos parentescos compositivos con la fachada del palacio Barberini, se constituye en un hecho insólito en la producción berniniana. Insólito en

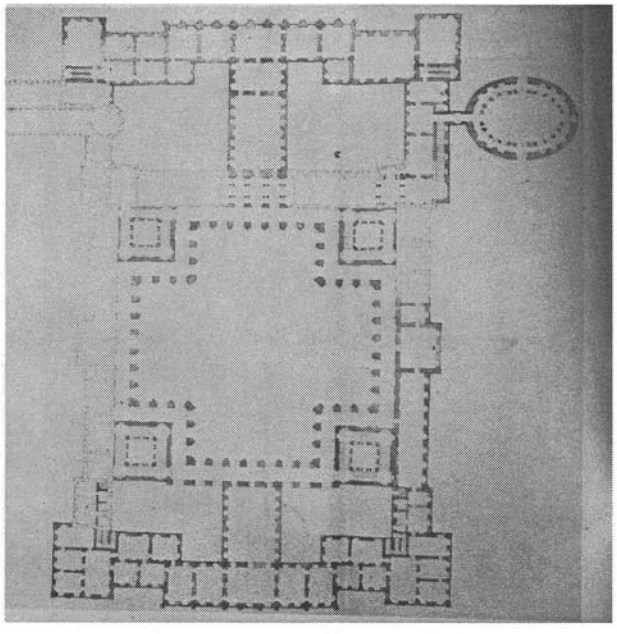




Bernini, planta y alzado del primer proyecto del Louvre.

Bernini, segundo proyecto del Louvre.





Bernini, tercer proyecto del Louvre.

la medida en que la componente escenográfica aparece como dominante, y este es un hecho que Bernini despreció para sus fachadas, o, cuando pueda parecer que esta es su opción en un proyecto de arquitectura (Ariccia o Montecitorio), las condiciones del contexto urbano avalan la propuesta formal de la misma y le confieren una consistente validez cultural.

Del mismo modo que en el aparato para Isabel de Portugal el hecho celebrativo se explica del modo que vimos, en París, en el palacio del rey, se trataría de **celebrar** al monarca. Bernini intenta, en la ciudad francesa, que se le siga considerando por aquello que es famoso y que en el Diario de Chantelou se nos explica a través de haber obtenido: «...gran fama en Roma por sus decorados y efectos especiales, que llegan a sorprender incluso a quienes estén avisados con anterioridad».

La memoria de la habilidad escenográfica de Pietro da Cortona (que él sintomáticamente no se atrevió a exportar en la propuesta que remitió del Louvre), planea sobre estos primeros dibujos, y nos permite entender que Bernini sirvió una solución demasiado fácil y demasiado propia de la cultura romana. Quizás, desde su autoimpuesta superioridad pensó en una operación de colonización cultural del «atrasado» gusto francés.

Es sabido que al monarca le interesaron los proyectos del italiano, mientras que Colbert manifestaría su desacuerdo, también con la segunta propuesta, otra vez por razones funcionales. Colbert llevaba personalmente los asuntos del Louvre y no es extraño que obligara al italiano a rehacer los dibujos que alegremente envió desde Roma.

En la tercera propuesta, y sin renunciar a su pretendida superioridad, Bernini intentaría hacer prácticamente nuevo todo el edificio, interviniendo de modo rotundo en el patio, dejándolo con otra imagen a percibir desde los aposentos reales. Desaparecen las fachadas curvadas, aunque se mantienen las demasiado obvias referencias al palacio Farnese y a los órdenes miguelangelescos. El edificio rechaza dialogar con la tradición francesa y a pesar de su «moderación», sigue queriéndose ejemplar.

Pero, en cualquier caso, el fastidio de Bernini empieza a estar claro. La coherencia de las *loggie* de la primera propuesta o la corrección y acierto del tratamiento de los órdenes de la segunda fachada, han desaparecido. A Bernini, hábil manipulador de experiencias de otros, le es difícil rectificar sus propuestas iniciales. Además es incapaz de entender las objeciones que le hace la simpleza funcionalista de Colbert, y en general de los franceses, que sólo se ocupaban, al entender de Bernini, de «letrinas y bajantes».

De este modo, el uso de los órdenes de la fachada Este del tercer proyecto, empieza a ser entendido más como imposición retórica que como elemento fundamental para la composición del significado de la fachada, además de que observamos la presencia de un fuerte repertorio iconográfico que aparece con la misión de suplir las «deficiencias» de la arquitectura, y que ya ha sido justamente analizado. Cuatro semicolumnas intentan poner mayor énfasis en la parte central de la fachada, en un intento de entender el uso del clasicismo como un añadido plástico que dota de cualidad, con las esculturas, al aspecto visual de la arquitectura. El resto se soluciona con una modulación de huecos, alternando el diseño de los frontones, rectos y curvos, al modo de la tradición romana del quinientos que popularizó el palacio Farnese.

Pero las cosas van a complicársele pues mostrará un absoluto desinterés profesional al emprender el ejercicio de diseñar una planta posible para el palacio. No le importarán en absoluto los edificios que debieran ser expropiados y demolidos para que la nueva ala sea posible. Lo suyo es ejercer de genio, no de gerente. Así nos viene dicho en el texto de Chantelou: «...decidir qué casas debían derribarse no le preocupaba lo más mínimo, no siendo de su incumbencia todo cuanto no estuviera relacionado con el proyecto y la directa creación; que en Roma un prelado está encargado de los edificios, facilitando la labor del arquitecto ...que él no tenía que molestarse en hacer este tipo de gestiones una vez acabado su proyecto».

Y también es cierto que el propio Colbert es el primero a lamentarse de la figura del arquitecto gerente y de los abusos que personas como La Vau hacen de este tipo de actividad profesional, que terminan en actuaciones inmobiliarias en las que lo prioritario es el beneficio económico del promotor más que no la bondad de la arquitectura.

El interés de Colbert por controlar este tipo de desviaciones, intentando «encerrar» y agrupar a los artistas en al Academia es manifiesto. Su voluntad de crear un arte de estado bajo las directrices que el pueda controlar le llevará precisamente a ser Viceprotector de la Academia en 1661, y Protector de la misma en 1672. La Academia, que Luis XIV ubicaría definitivamente en el Louvre al renunciar a usarlo como palacio que debía representarle.

F.— Y si este nuevo arte de estado es imprescindible, precisa irremisiblemente sentar los elementos que constituyan sus bases teóricas. Este es el trabajo específico que, por lo que respecta a la arquitetura, deberá desarrollar Claude Perrault.

La afirmación de Wolfgang Herrmann es determinante: «...pero Colbert era, sin duda, consciente del hecho de que este miembro de la Academia, que era relativamente poco conocido, tenía cualidades que no se encontraban reunidas a menudo: una formación médica, un vivo interés por un gran número de ciencias naturales, un gusto por la arquitectura y, probablemente, un buen conocimiento de su aspecto teórico. Con toda evidencia, era el hombre que necesitaba para ejecutar de manera satisfactoria el trabajo que debería hacerse verdaderamente. Perrault recibió pues el mayor encargo de su vida: traducir el Vitruvio al francés».

En cualquier caso, aunque la primera versión del texto no aparecería hasta 1673, los contactos entre Colbert y Perrault parece posible situarlos en 1664, cuando el ministro francés le empezaba a dar vueltas a la conclusión, dignificación y mejor relación con la ciudad del Louvre, y, posiblemente, cuando Perrault ya le presentara un plano de la fachada Este del palacio.

En el prefacio de esta edición francesa del Vitruvio, quedan claras las intenciones de su traductor al francés: «Pues la belleza, no teniendo otro fundamento que la fantasía, que hace que las cosas gusten según

ellas sean conformes a la idea que cada uno tiene de su perfección, tiene necesidad de reglas que forman y que rectifican esa Idea ...es necesario que la institución de los hombres las proporcione, y que para esto conviene una cierta autoridad que tenga en cuenta la razón positiva». Es decir, se trata de un rechazo frontal a cualquier arquitectura donde la creación subjetiva escape a una codificación previa, algo que como sabemos practicaron tantos arquitectos italianos, desde Bramante a Michelangelo o desde Giulio Romano a Borromini, incluso después del tiempo de la aparición de los tratados.

Negando la mitificación de los antiguos («es una adoración ciega»), interesado por la analogía científica que propone un camino claro («novedad es casi todo a lo que se puede aspirar en la física, cuyo empleo principal es buscar cosas aún no vistas»), descomponiendo antialbertianamente —hablando de su componente positiva y de su componente arbitraria— el concepto de belleza y abogando por la relatividad de lo que el espectador ve (siguiendo con ello las opiniones de Scamozzi y criticando abiertamente el discurso berniniano sobre la importancia del énfasis visual en los miembros de la estatuas según sea su ubicación en la obra), Perrault, cartesianamente, pretendía con ello reducir la arquitectura a máquina, a fórmula, a arte infalible. Naturalmente a arte de estado, sumiso, seguro, sin sorpresas ni alteraciones al suprimir cualquier exceso subjetivo. Y habría que añadir: de estado francés, pues no otra sería la intención de Perrault al proponer lo que él mismo denominó como orden francés en la portada de la segunda edición del texto, publicada en 1684.

Arquitectura que se opone pues, a la libertad creativa del artista, en función de la «seguridad» que su imagen constante, repetitiva, uniforme y sin cualidades, impone a la realidad urbana: basta pensar en los mecanismos a través de los cuales se hacen tantas arquitectura parisinas de este tiempo y en la tradición que instauran, que perdura hasta bien entrado el siglo XX. No son de extrañar, con estos auspicios, la poca creatividad o preocupacion formal por producir novedades cualitativas que observamos en las arquitecturas de los Inválidos, o las plazas de las Victorias o Luis el Grande y que surgirán en el París de después de la partida de Bernini.

Si hemos cruzado a Perrault en nuestro camino no es por casualidad: fué el más frío y enérgico crítico de la arquitectura que para el Louvre proponía el arquitecto italiano. Lo primero que le preocupa a Perrault es la ausencia de simetría en el palacio cuando, según él, eso era una condición no negociable, un punto de partida indiscutible.

Era justo la pregunta que Bernini no podía soportar: el énfasis distinto en cada fachada contiene en su idea, la voluntad de apostar por la significación de las partes del edificio, diferenciando las propuesta de sus distintas fachadas en función de la jerarquizada representatividad de las piezas que contiene. Contra un posible contenedor uniforme que imaginaba Perrault, la idea del valor de cada plano de fachada, tanto por la distinta cualidad que encierra cuanto por el diferente paisaje urbano que encara: a Bernini le es imposible olvidar los valores urbanos a los que ha sometido las fachadas de sus arquitecturas romanas.

Otra vez, su universo de valores chocará contra aspectos de la cultura francesa, y en ese caso, su indignación es fiel reflejo del abismo que existe entre su ideología y los intereses de los arquitectos parisinos, como vemos una vez más en el Diario de Chantelou: «...ha dicho ...que le gustaría que supiera que no era él quien tenía que plantearle los problemas; que él se limitara a trabajar en lo relativo al buen desarrollo del proyecto, pero que en cuanto a su concepción se necesitaba a alguien más hábil que él, señalándose a sí mismo, para poder corregirle; y que él no era digno ni de limpiarle la suela de los zapatos ...y que inmediatamente iba a hablar con M. Colbert para contarle la ofensa de la que había sido objeto».

Vistas las dificultades que va encontrando y habiendo terminado el busto del soberano, Bernini empieza a sentir la necesidad de escapar de París, alegando que ya es mayor para soportar el frío del invierno en la capital de Francia . Antes de partir se indignará contra Colbert, dejará claro que Pietro da Cortona es un arquitecto que no sabe controlar presupuestos y que Francesco Borromini hacía las proporciones de su arquitectura desde quimeras y no desde el cuerpo humano. Es decir, se marcha de París quien se

consideraba, indiscutiblemente, el mejor arquitecto del mundo.

G.— Si la cronología consultada es cierta, Bernini ya no construirá en Roma ninguna nueva arquitectura hasta su muerte, acaecida en 1680, a excepción de la tribuna para Santa Maria Maggiore, de una forma sospechosamente parecida a la primera propuesta para el Louvre. El palacio parisino sería pues su último proyecto. Pero si recordamos su indudable parecido con el aparato para Isabel de Portugal de 1625, nos encontramos con una cuestión de interés: Bernini ofrece a los franceses una arquitectura «vieja», cuya consideración transforma algunos de sus posteriores edificios en algo convencional, sabido, visto. Como si algunos de sus encargos no le merecieran atención. Es usualmente en los de mayor tamaño, allí donde su aportación creativa será más débil. Difícilmente supo superar su condición de escultor, donde la obligación de exhibir cualidad en cada punto guiaba su mente y su mano experta.

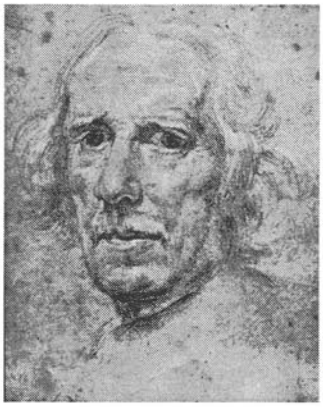
Pero esta arquitectura es doblemente vieja al saber, ya ahora, cuáles son los intereses de los arquitectos y del poder franceses. Ancronismo y memoria es lo que no necesitan en Francia donde están interesados en encontrar las reglas propias de un arte de estado, de un estado, lo sabemos, absolutista.

Y estas reglas las encuentran precisamente Luis XIV y su corte de arquitectos en Versailles, donde la idea de espacio infinito y abstracto expresa mucho mejor los contenidos ideológicos de la corona francesa. La cualidad arquitectónica del palacio de Versailles es inexistente: se trata de conseguir una ilimitada escenografía que concluya en los salones reales, irónicamente algo de lo que sabemos que Bernini hacía, convencionalmente y con una decencia escalar encomiable, como nadie. Pero ahora lo que cuenta es la dimensión, le representación, desde la cantidad, de la fuerza del dominio sobre el mundo y la naturaleza por parte de la razón de la fuerza que el inacabablemente geometrizado jardín explica.

Bernini podía dejar atónitos los ojos de los ciudadanos romanos con las domésticas máquinas de conmover que construía en el pequeño teatro de su casa de la Via della Mercede, pero no hubiera soportado imaginar Versailles. El abrazo que proyectó en la Plaza de San pedro era demasiado alegórico para los intereses de Luis XIV quien posiblemente sólo esperara del Cavalier que le sacara favorecido en el busto que le hizo esculpir en su estancia en París.

De todos es sabido que el Rey Sol se desentendió deprisa del proyecto del Louvre para concentrarse en la realización de Versailles, donde, a través del artilugio de la cantidad, evitaba plantearse la síntesis que proponía Pascal y la disección del conocimento del mundo que interesó a Descartes.

Todo ello sucedía alrededor de 1667, el mismo año que moría en Roma, después de una larga agonía, Francesco Borromini, el único que intuyó que lo del Louvre era una empresa destinada al fracaso para las ideas que se barajaban en la arquitectura italiana y que por tanto prefirió el silencio a una palabrería que nadie estaba interesado en escuchar.



Bernini, autorretrato.

Busto de Luis XIV

Josep Maria Rovira es arquitecto. Catedrático del departamento de Composició Arquitectònica. ETSAB, UPC.