

suficientemente que el artículo Génie es obra de Saint-Lambert (18). Ello no es óbice para reconocer la posibilidad de una fuerte influencia de Diderot en su redacción y elaboración; sabemos, de hecho, que Diderot intervenía muy a menudo tanto en la redacción de originales de otros autores como en la posterior corrección de éstos una vez entregados. Vernière esgrime una serie de argumentos que, en su opinión, demostrarían esta intervención directa de Diderot: el hecho de que en el texto de la Enciclopedia aparezca un elogio de Shaftesbury -recuérdese la familiaridad de Diderot con el pensador inglés desde que en 1745 tradujo su Ensayo sobre la virtud y el mérito- que en la edición de las Oeuvres de Saint-Lambert se ve sustituido por uno de Locke; pero, sobre todo, el carácter entusiasta con el que se habla del genio -poco acorde, según Vernière, con el frío racionalismo volteriano que caracteriza a otras obras de Saint-Lambert- revelaría la marca de Diderot, así como su insistencia en el carácter irracional del genio.

De cualquier forma, lo cierto es que nos encontramos con la más acabada caracterización enciclopedista del genio, que nos servirá, además, para introducirnos en nuevos temas como el de la problemática de la invención, la caracterización del genio como un ser de visión y percepción superior, etc. Su lugar central en este capítulo no es casual, porque el artículo Génie es el engarce

que nos permite conectar los aspectos racionales del genio -su sumisión a la razón y su carácter social- con aquéllos otros aspectos irracionales -pero no sobrenaturales- que hacen de él un ser superior.

Es muy significativo el hecho de que el artículo Génie comience planteando la caracterización del genio desde el propio mecanismo psicológico de la percepción. Un genio es, en primer lugar, una persona que recibe mayor cantidad de impresiones a través de sus sentidos pero, sobre todo, es aquél en quien cada idea recibida se ejercita de modo activo, no pasa directamente al archivo de la memoria sino en compañía del propio sentimiento producido. Este rasgo de no almacenar ideas aisladas sino conjuntamente con el sentimiento producido es lo que posibilita al genio la que es una de sus características esenciales: la imaginación comienza a actuar en él de un modo bastante autónomo con respecto a los sentidos, las ideas provocan sentimientos más vivos que en el propio momento en que fueron recibidas. El primer rasgo de superioridad del genio consiste en que sobrepasa el simple mecanismo memoria-recuerdo: no se limita a recordar sino que, sin esfuerzo. Su entusiasmo hace posible esta nueva visión cada vez más alejada de las primeras impresiones directas es el mecanismo del entusiasmo el que hace posible que la imaginación tome formas diferentes (19).

El genio se erige, así pues, en principio

desorden con respecto al esquema normal impresión-sensación-idea. Shaftesbury lleva aquí ventaja sobre Locke, pero no es menos cierto que la base sensista está en el principio de todo el mecanismo psicológico del genio. Profundizando, siempre acaba por encontrarse la experiencia sensible. El genio supone sólo una cierta excepcionalidad con respecto al funcionamiento normal, en la sociedad, de la mente humana.

Y esta excepcionalidad es socialmente provechosa: su presencia y su existencia es algo útil a la sociedad en momentos que responden a situaciones excepcionales en las que se quiebra la normalidad del hombre común. El genio es necesario en los momentos culminantes de la vida de una sociedad, aunque, para el curso normal de esa misma vida de la sociedad, que ha de regirse por la racionalidad, el cálculo y el orden, se proclama la postergación del genio en aras de las personas "de razón": "...(los genios) me parecen hechos más para hundir o fundar los Estados que para mantenerlos, para restablecer el orden más que para seguirlo".

El papel social del genio es, así, taumatúrgico, y frecuentemente se concretará en verdaderos mitos ideológicos como el del legislador. Pero no por ello deja de ser el genio una categoría esencialmente contradictoria: apartado, por un lado, del mundo social de la racionalidad, es inconcebible sin ese mismo polo al que se contra-

pone. Por éso, su actuación en sociedad está siempre marcada por una cierta paradoja: tiende a restablecer, en época de quiebra de la Razón, las condiciones que posibilitarán un nuevo predominio de ésta última y, en consecuencia, un nuevo retorno del genio a la esfera de lo privado, una nueva postergación de su genialidad en beneficio del "hombre normal". Este carácter paradójico del genio se plantea igualmente a propósito de la cuestión del desorden. El genio no aparece dotado de unos caracteres fijos que debamos encontrar en él de modo inevitable. No entra en los esquemas taxonómicos normales: el polimorfismo forma parte de su propia esencia. Puede comportarse de maneras diferentes según los casos o las circunstancias históricas: puede llamarse Homero, Newton, Bacon, Chardin o, simplemente, el sobrino de Rameau. Unas veces es sublime, otras alegre (gai), pero siempre es el defensor y la garantía última del orden universal.

Precisamente ese genio de imagination gaie ve lo contrario al orden como algo ridículo; pero, si el hombre vulgar ve ridículo donde sólo hay una contraposición a convenciones o usos establecidos, el genio lo ve sólo en aquéllo que choca esencialmente con el orden universal. La visión del genio es superior porque abarca el orden natural en su conjunto y es capaz de apreciar de un solo vistazo, sin esfuerzo, todo aquéllo que lo contradice. Se agudiza, así, la ambigüedad de la posición

del genio con respecto a la sociedad: es evidente que el hombre de los enciclopedistas es un ser destinado a vivir en sociedad, pero esa sociedad se convierte igualmente en el lugar donde una serie de prejuicios y usos chocan directamente, ridículamente, con el orden natural. El genio, con su visión superior, deberá trabajar, pues, por el triunfo de la verdadera racionalidad: no la de las apariencias y los usos sociales y convencionales, sino la que viene del acuerdo entre el comportamiento de los hombres y su propia realidad como seres que pertenecen al esquema global de la Naturaleza.

Surge, así, de un modo natural y encadenado, el siguiente gran problema: la relación que ha de existir entre gusto y genio y entre este último y las reglas establecidas.

El autor del artículo Génie marca, a este respecto, la diferencia entre genio y gusto en dos puntos básicos: el genio es, para él, una cualidad natural -todos los enciclopedistas están de acuerdo en su carácter de dato natural, y sólo matizan los modos de cultivarlo o perfeccionarlo- y su obra es inmediata, mientras que el gusto no es algo natural, sino un producto artificial de la civilización que sólo llega a desarrollarse a través del estudio; la obra del gusto, además, es un producto lento y elaborado del tiempo, sin carácter de inmediatez. Pero el gusto se caracteriza, sobre todo, por ser esencial-

mente convencional: "...hace producir bellezas que no son sino de convención". Genio y gusto son, así, dos cualidades claramente diferenciadas en la creación estética. Pero, de igual modo, son cualidades no excluyentes, e incluso interdependientes (21): si el genio ha producido a Shakespeare y a Homero, el gusto es la matriz de la que han surgido Racine y Virgilio. Esta interpenetración entre genio y gusto dará la clave para comprender la relación del genio con la norma: la afirmación tajante de que el genio rompe las reglas "para volar a lo sublime, lo patético, lo grande", se ve, en cierto modo, contrarrestada por la concesión del estatuto de bellas a las producciones de convención. La afirmación de la desmesura, la irregularidad y la brillantez como dominios específicos de ese genio que se personifica en Shakespeare u Homero, no anula la sensación de que, como dirá en numerosas ocasiones Diderot, junto a las reglas convencionales hay otras reglas naturales que el genio no puede obviar, so pena de culminar, precisamente, en esa imaginación desatada y bizarre que tanto se teme. Es más, el verdadero genio siempre se encontrará en su terreno sometiéndose a las reglas que la naturaleza y no las convenciones sociales le imponen.

#### 4. Genio y reglas.

Esta problemática relación entre el genio y las reglas encontrará su clara expresión en los artículos de la Enciclopedia dedicados a la pintura, como se verá más abajo, pero es también el objeto de algunos textos de carácter filosófico o estético general. Es el caso, por ejemplo, del artículo Correct, de Diderot, en el que el filósofo define lo "correcto" como el resultado de una observación escrupulosa de las reglas de la gramática, pero afirma que un escrito "correcto" puede ser también algo frío: a veces, sólo se logra calor a expensas de las reglas minuciosas de la sintaxis. No hay que confundir, por tanto, según Diderot, lo correcto con lo exacto. La exactitud nace de la verdad, que es una y absoluta, mientras que la corrección surge de reglas convencionales y variables. Sin embargo, la prudencia terminará por imponerse a estas osadas afirmaciones: por una vez que haya que romper las reglas, afirma Diderot, en otras mil ocasiones habrá que respetarlas. Planteada la posibilidad, se afirma igualmente su carácter de rigurosa excepción.

Desde un punto de vista más general, a niveles epistemológicos globales, hay que destacar también el artículo Droit Naturel, igualmente de Diderot y tan importante por otros conceptos, en el que se fundamenta la distinción entre unas leyes naturales, que se pueden

considerar "eternas" e intocables porque no son más que la plasmación concreta de los propios funcionamientos de la naturaleza, y las reglas positivas o de convención que son, por su propia esencia, mutables y no pueden constituir barrera alguna para el progreso.

No se puede olvidar, por otro lado, en este contexto, la independencia que se postula para el philosophe con respecto a los prejuicios o los sistemas filosóficos dogmatizados. Ese filósofo que, buscando la verdad de la naturaleza, del hombre y de la sociedad, rompe con las ataduras del esprit de système nos ofrece, sin duda episodio más de la continua tensión entre el genio y la regla. Así se plantea el tema, por ejemplo, en el ya citado artículo Philosophe, de Du Marsais, donde una de las características del philosophe es, precisamente, el no estar jamás apegado a un sistema de ideas dado y examinar las diferentes opiniones con la objetividad que le otorga su mente superior. De igual modo es retratado en el importante artículo Eclectisme, de Diderot: el filósofo es un ecléctico en cuanto que se define, esencialmente, por su continua búsqueda de la verdad; quiere ser más discípulo que maestro del género humano, es lo contrario de un sectario y no sigue ciegamente a ningún maestro. Además aparece en este artículo un explícito paralelo entre el philosophe y el genio artístico, ya que, comentando las semejanzas entre ciertos eclécticos antiguos

y otros modernos como Leibniz, Diderot afirma lo siguiente: "Nos sorprenderíamos menos de estas semejanzas si se conociera mejor la marcha desordenada y los saltos del Genio poético, del Entusiasmo, de la Metafísica y del Espíritu sistemático. ¿Cuál es el talento de la ficción en un poeta sino el arte de encontrar causas imaginarias a efectos reales y dados, o efectos imaginarios a causas reales y dadas? ¿Cuál es el efecto del entusiasmo en el hombre que se ve transportado por él si no hacerle percibir, entre seres alejados, relaciones que nadie ha visto ni supuesto jamás en ellos?".

La cuestión de las reglas y su validez se plantea igualmente, como es natural, en el terreno literario, donde ya se conocía una larga tradición de Poéticas, desde Aristóteles y Horacio hasta Boileau. El artículo anónimo Règle ofrece una constatación de la existencia de polémica en torno a la validez de las reglas literarias: para unos deben ser ineludiblemente observadas, mientras que para otros pueden constituir en ocasiones un obstáculo para el genio, que debe estar facultado para romperlas cuando sea necesario. El autor del texto declara su propia opinión, a partir de la de Molière, cuyo criterio de que lo importante de una obra es que guste y no su adecuación o no a las reglas, parece compartir.

El igualmente anónimo artículo Novateur toma partido contra quienes desprecian a los innovadores en

cualquier campo del arte: una innovación puede tanto corromper el gusto como perfeccionarlo, y sólo el tiempo podrá juzgar si sus efectos han sido nocivos o, por el contrario, beneficiosos.

De esta mismo tema de la relación entre genio y reglas se ocupa D'Alembert en el artículo Elocution. En él, el orador aparece caracterizado como un genio que, dotado de un don natural, es capaz de conmover a su público como cualquier otro tipo de artista y, en este sentido, las reglas ocupan en su actividad un lugar claramente secundario: "Yo he llamado a la elocuencia un talento y no un arte, como hacen los retores; porque el arte se adquiere por el estudio y la ejercitación mientras que la elocuencia es un don de la naturaleza. Las reglas no harán nunca que una obra o un discurso sea elocuente; sirven solamente para impedir que los pasajes verdaderamente elocuentes y dictados por la naturaleza no sean desfigurados por otros fruto de la negligencia o del mal gusto". En clara oposición a lo que en el Paradoxe postulará Diderot para el actor, el orador de D'Alembert debe estar poseído por la propia emoción que trata de transmitir y es éso precisamente lo que justifica su superioridad sobre las reglas: "El cuidado frío y estudiado de un orador para expresar semejante emoción no serviría más que para debilitarla en él, para extinguirla incluso, o quizás para probar que no la sentía...Pretender que unos precep-

tos frios y didácticos proporcionarán el modo de ser elocuente es solamente probar que se es incapaz de serlo... Un orador viva y profundamente penetrado de su objeto no tiene necesidad del arte para penetrar en los otros". En suma, para D'Alembert, si los antiguos se han preocupado tanto por las reglas de la oratoria se debe solo a que la verdadera elocuencia sólo puede llenar ciertos intervalos en un discurso: "Así...las reglas de la elocución sólo tienen lugar y sólo son verdaderamente necesarias para los trozos que no son propiamente elocuentes, que el orador compone más en frío y en los que la naturaleza tiene necesidad del arte".

No obstante, los sistemas de reglas literarias prescritos por las tradicionales poéticas no se ven en modo alguno abolidos. Aristóteles, Boileau y, sobre todo, Horacio son continuamente citados como autoridades por Jaucourt, Mallet o Marmontel en sus artículos de temática literaria. El análisis específico de las doctrinas literarias presentes en la Enciclopedia desborda los límites del presente estudio, pero es evidente que no se pueden establecer separaciones rigurosas entre discurso literario y artístico y que en las reflexiones literarias se encuentran con frecuencia principios estéticos generales. Esto es cierto, sobre todo, para el caso de Marmontel, cuyos textos son, como se ha visto ya, fundamentales a la hora de establecer las bases de la teoría enciclopedista de

lo Bello. En el aspecto que ahora nos ocupa, conviene señalar, cuando menos, el hecho relevante de que las normas poéticas del clasicismo son con frecuencia puestas en entredicho en aspectos concretos, pero no cuestionadas en su propia existencia. Y ello siempre a partir de la mencionada distinción entre regla natural -que, en el caso de Marmontel, adquiere la forma de las reglas propias de cada género literario- y regla convencional. De los tres autores citados, a los que corresponden la mayoría de los artículos literarios de la Enciclopedia, hay que diferenciar también entre la posición de Mallet, fuertemente apegado a las poéticas clasicistas, la de Jaucourt, también muy próximo a éstas pero con reflexiones más independientes; y, por último, la de Marmontel, el único en quien se llega a vislumbrar lo que podría ser una nueva poética "ilustrada".

Así, el abate Mallet no se atreve prácticamente en ninguna ocasión a cuestionar las reglas literarias codificadas por Aristóteles, Horacio o Boileau, y su obra teórica parece tremendamente marcada por la persistencia de las categorías de la Retórica. Más complejo es el caso de Jaucourt, quien, en sus artículos literarios, parece exigir siempre la presencia de una norma interna estructuradora del discurso, aunque en la práctica esa norma se reduce siempre al principio, también suscrito por Marmontel, de no contradecir a la Naturaleza. Así, en el artí-

culo Poètes (liberté des) afirma que el poeta goza de una gran libertad al componer su argumento, porque no está sometido a la estricta verdad sino más bien a la verosimilitud: "Que las partes, ya sean fingidas o verdaderas, tengan una justa relación entre sí y que formen un todo que parezca natural es todo lo que se pide". El único límite que debe encontrar el poeta en sus ficciones es la necesidad de no contradecir a la naturaleza (no describirnos, por ejemplo, corderos en compañía de tigres). El artículo Méthode es muy clarificador a este respecto, porque en él Jaucourt plantea de modo explícito la necesidad de que incluso el genio se deje guiar por un método, aunque distinto al del resto de los hombres: "Hay métodos profundos y abreviados para los hijos de genio, que los introducen de un golpe en el santuario y levantan ante sus ojos el velo que sustrae los misterios al pueblo. Los métodos clásicos son para los espíritus comunes que no saben andar solos". Jaucourt cita a Addison cuando afirma que incluso el autor más genial necesita de método; la falta de éste es difícilmente perdonable y conduce a la confusión a un lector a quien se presentan pensamientos geniales pero sin ordenar. En el artículo Rhyme, prose, por citar un ejemplo más, afirma Jaucourt que, lo mismo que existen reglas claras en cuanto a la medida de las sílabas para la poesía, las hay también, aunque de modo menos evidente, para el ritmo de la pro-

sa. Con ello no hace sino reafirmar la tesis mantenida en el anónimo artículo Prose, según el cual la prosa, aunque no tenga medida ni rima, posee una estructura interna a pesar de su apariencia de absoluta libertad. En Sentiment (Poésie), el Chevalier plantea, por otro lado, para la poesía la misma exigencia de adecuación entre el personaje y los caracteres que exigirá siempre en pintura bajo el nombre genérico de costume, aunque en realidad esto no es sino un episodio de la regla general de la vraisemblance.

Pero su artículo más importante al respecto es Poétique, Art, en el que se comprueba la validez que, a su juicio, sigue teniendo el propio modelo teórico de construcción de una poética. Definida ésta como "recopilación de preceptos para imitar a la naturaleza de un modo que plazca a aquéllos a quienes se dirige la imitación", considera, a partir de Horacio, tres grandes apartados: la elección del objeto a imitar, la perfección en la imitación y la perfección en la expresión. Los dos primeros los considera comunes a todas las artes de la imitación (incluyendo como tales la música, la danza y la pintura, y añadiendo con ciertas reservas la elocuencia y la arquitectura). En cuanto al tercer punto, considera que hay unas reglas de detalle que convienen sólo a la poesía (como las del colorido son propias sólo de la pintura o las del gesto de la danza), pero hay también unos

principios fundamentales de la expresión que son siempre los mismos: claridad, corrección, facilidad, decencia... El Arte Poética de Horacio se presenta, así, como el modelo de un compendio de reglas que sabe encerrar lo universal sin descender a detalles convencionales: "El autor ha tratado su materia como hombre superior. Elevándose con un punto de vista filosófico por encima de los análisis menudos, se ha dirigido de una vez a los principios y ha dejado que el lector inteligente saque las consecuencias". Junto a Horacio, se contiene también en el texto un caluroso elogio de Boileau: "Si hay un poema francés que tenga el derecho de entrar en el estudio de las letras es el Arte Poética de Despreaux". Así, en resumen, Jaucourt mantiene siempre la existencia de la norma en términos muy similares, aunque no idénticos, a los de las poéticas clasicistas.

Este modo particular de Jaucourt de abordar la tensión entre genio y regla encuentra también en la Enciclopedia un terreno privilegiado sobre el que desplegar: el caso de Shakespeare. Ya desde las Lettres Philosophiques de Voltaire (22), la cuestión de Shakespeare obsesionaba a los críticos y a los estetas franceses, que sentían la contradicción latente en reconocer el genio del dramaturgo británico pero reprocharle, al mismo tiempo, su brutalidad, su naturalismo "grosero" y su despreocupación por las reglas clásicas de la poética. Shakespeare apare-

ce así, desde Voltaire, como el paradigma de un genio que se vislumbra brillante pero que, en último término, se malogra por exceso de originalidad y por no respetar unas reglas a las que se atribuye la condición de "naturales". Este es justamente el contexto en el que Jaucourt hace numerosas referencias a Shakespeare en la Enciclopedia. El texto más significativo es el largo artículo Stratford, consagrado casi por entero a su figura. En él, el Chevalier de Jaucourt caracteriza al genio de Shakespeare ante todo como original, como producto únicamente de la naturaleza e indefectiblemente marcado por ello: "Shakespeare es el más original de todos los autores y no debe nada a la imitación de los antiguos; no tuvo ni modelos ni rivales, las dos fuentes de la emulación, los dos principales aguijones del genio. Es un muy notable ejemplo de esos grandes genios que, por la fuerza de sus talentos naturales, producen, en medio de la irregularidad, obras que hacen las delicias de sus contemporáneos y la admiración de la posteridad". Sus expresiones a menudo son sublimes, pero otras veces son vulgares: "...a retratos donde se encuentra toda la nobleza de Rafael suceden a veces miserables cuadros dignos de los pintores de taberna que han copiado a Teniers". Pero, al mismo tiempo, se le considera un experto en el arte de conmover las pasiones y se niega su supuesta ignorancia literaria (23). Precisamente por ser un genio "salvaje" se encuentran su obra,

empero, otros defectos, además de los citados, como su comicidad trivial o el hecho de que en ocasiones a una escena admirable suceda otra ridícula. Con todo, y mostrando una vez más su profundo conocimiento de la cultura británica, termina Jaucourt recogiendo los juicios globalmente favorables de Pope (24) y de Hume (25).

En el artículo Terreur, igualmente del Chevalier de Jaucourt, es enormemente significativo el paralelismo que se establece entre Shakespeare y Caravaggio: "Con todo lo bella que es la descripción del infierno por Milton, muchos la encuentran débil al lado de la escena de Hamlet en que aparece el fantasma. Es verdad que tal escena es la obra maestra del teatro moderno en el género terrible; presenta una gran variedad de objetos diversificados de cien maneras diferentes, todos ellos propios para llenar a los espectadores de terror y de espanto. No hay casi ninguna de estas variaciones que no forme un cuadro y no sea digna del pincel de Caravaggio". En los artículos Unité y Tragédie, vuelve Jaucourt, sin embargo, al tema de la absoluta despreocupación shakespeariana por las normas de la poética clásica. En el primero de ellos afirma que, si los dramaturgos franceses han violado repetidamente la regla de la unidad de acción, Shakespeare no parece ni siquiera haberla conocido, como tampoco la de unidad de lugar (26). En el artículo Tragédie, por otro lado, se incluye una semblanza de Shakespeare que

repite muchos de los juicios de los textos antes citados, aunque ahora los tonos son mucho más favorables y los defectos quedan empequeñecidos, si bien nunca omitidos del todo. Así, pues, en resumen, la figura de Shakespeare no hace sino concretar la tensa actitud de Jaucourt entre el pleno reconocimiento de los valores autónomos del genio y la obsesión por mantener el control racional de sus potencias.

También D'Alembert se refiere al dramaturgo inglés, acentuando los tintes favorables, en el artículo Elocution, en el marco de la valoración del genio por encima de las reglas: "Sin la ayuda de las reglas, Shakespeare ha compuesto el monólogo admirable de Hamlet; con su ayuda hubiera evitado la escena bárbara y rechazable de los enterradores".

Mucho más crítico se muestra en cambio Marmontel. En sus artículos aparecen continuas menciones a las normas poéticas del clasicismo, añadiéndose en ocasiones Longino a los omnipresentes Aristóteles, Horacio y Boileau (27); pero tales referencias son siempre examinadas con el ojo crítico del filósofo dispuesto a desmontar las convenciones inútiles que se oponen al despliegue del genio y a mantener únicamente lo que de racional o "natural" pueda encontrarse en las poéticas precedentes. En Marmontel encontramos una gran confianza en los recursos del genio y una continua aspiración a que la norma, si bien neces-

ria, no sea para éste más que una referencia general a los principios de la verosimilitud, del modo de tratar los recursos de lo maravilloso sin que degeneren en lo fantástico, que un entramado cercano y asfixiante de reglas particulares y detalladas capaces de yugular el entusiasmo del genio desde sus mismos comienzos. Quizás la más clara formulación de su actitud global con respecto a las reglas se encuentre en el artículo Elegie, donde, en el marco de un minucioso comentario sobre las obras de Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio, afirma: "Como los fríos legisladores de la poesía no han juzgado a la elegía digna de su severidad, goza aún de la libertad de su primera época". Otro ejemplo nos lo ofrece en el artículo Dénouement, en el que sostiene que, en tragedia, los modernos adolecen, como los antiguos, de un defecto capital, la languidez en los desenlaces, y que tal defecto no es fruto sino del empecinamiento en seguir la absurda regla horaciana que exige la presencia de cinco actos, el quinto de los cuales habría que llenar precisamente con el desenlace (28). El alcance de esas "reglas naturales" que habrá que respetar en todo caso -y ello no por imposición exterior sino porque el genio sólo es tal respetándolas- queda precisado por Marmontel en algunos de sus grandes artículos de temática literaria, como Comédie o Epopée, en los que, precisamente, tratará de definir las reglas esenciales e ineludibles de cada género -de paso, conviene anotar

que la clásica división de géneros no es nunca puesta en entredicho- depurándolo de todo lo arbitrario y convencional. El artículo Epopée, por ejemplo, es una magnífica muestra de la continua actitud crítica de Marmontel. En este texto critica la admiración ciega por Homero tanto como su denostación, y afirma que Homero presenta defectos, aunque sean más atribuibles a la época en que vivió que a él mismo, y que, pese a los méritos del inventor, no se puede escoger como modelo el reloj más antiguo. Exige, por otro lado, que las reglas esenciales de la epopeya se deduzcan de su propia naturaleza y no de imposiciones exteriores. Así, en cuanto a la elección del tema, opina que no hay una regla absoluta (rechaza tanto la tesis de la "verdad moral" de Le Bossu, como la de la "acción" de Terrasson); en el controvertido tema de la unidad de tiempo, exige una cierta unidad pero nunca tiránica: una acción vasta (la duración de la vida de un hombre, por ejemplo) deja mucha más libertad al genio (29). En cuanto a la acción, debe ser universal y natural, independiente de toda opinión particular o nacional (así el amor a la libertad descrito por Lucano). En general, el artículo Epopée muestra, en su extenso desarrollo, la preocupación esencial de Marmontel por lograr la depuración de las reglas tradicionales, salvando de ellas todo lo salvable pero modificando en esta operación el propio concepto de la regla poética para otorgar al genio un

grado de libertad mayor del que gozaba en las poéticas del clasicismo (30).

5. La naturaleza del genio: entusiasmo y visión superior.

Pero para comprender las bases de esta actitud orgullosamente independiente del genio con respecto a las reglas (incluso cuando reconoce la validez de éstas lo hace no por imposición exterior sino por propio convencimiento) es necesario ahora analizar los dos rasgos básicos que constituyen la propia esencia del genio: el entusiasmo y la superior capacidad de visión y penetración de la realidad. Se trata de rasgos naturales, que se observan en ciertos hombres por combinación fortuita de aspectos que no se suelen presentar unidos en la misma persona; su origen es, pues, perfectamente comprensible, sin necesidad de recurrir a un vago irracionalismo: la rareza del genio es compatible con la comprensión de que su surgimiento entra dentro de los normales esquemas de funcionamiento de la Naturaleza. Entusiasmo y visión superior son las dos cualidades con que la Naturaleza dota a un genio.

El entusiasmo aparece descrito como síntoma del genio en numerosos artículos de la Enciclopedia. Ya lo hemos visto, por ejemplo, en el artículo Eclectisme, don-

de Diderot afirmaba que se trataba de una fuerza natural que permite al genio animar lo que describe y cancelar el abismo real existente entre la imaginación y la realidad. Para Diderot, el entusiasmo es, por supuesto, la cualidad eminentemente positiva que permite al poeta penetrar en los dominios más ocultos de la realidad y transmitirlos en forma de belleza artística. Sin entusiasmo, no hay creación superior, y ello queda muy claro en otros textos del propio Diderot. Por ejemplo, el artículo Malebranchisme describe la figura de Malebranche en términos de un soñador profundo y sublime, y afirma que, si en una página de Locke hay más verdades que en toda la obra de Malebranche, en una página de este último hay más genio que en todo Locke. Malebranche es para Diderot el ejemplo de un poeta que despreciaba la poesía. En el artículo Fureur mantiene la existencia de una forma particular de furor poético que no es otra cosa que el entusiasmo, aunque matiza que el entusiasmo no pertenece por igual a todos los campos del arte (31). Que este entusiasmo es, por otro lado, una manifestación individual de una fuerza totalmente natural queda demostrado si se examina el artículo Animal, donde Diderot reafirma su concepción unitaria de la Naturaleza (32) ya expuesta en sus Pensées sur l'Interprétation de la Nature y donde el genio aparece como el punto culminante de la "gran cadena de los seres" (33). En este esencial texto, cuya importancia

desborda el mero dominio de lo estético, Diderot plantea la dificultad existente para fijar los límites de la animalidad con respecto al hombre partiendo de la idea de que "...el universo es una sola y única máquina donde todo está relacionado, donde los seres se alzan o se rebajan unos sobre otros, por grados imperceptibles, de suerte que no hay ningún vacío en la cadena". Y, más abajo: "Pero una consideración ...que nos viene sugerida por el espectáculo de la naturaleza en los individuos es que el estado de esa facultad de pensar, actuar, sentir, reside en algunos hombres en un grado eminente, en un grado menos eminente en otros, va debilitándose a medida que se desciende en la cadena de los seres, y se extingue aparentemente en algún punto muy alejado de esa cadena".

No obstante, como veíamos al principio de este capítulo, el entusiasmo, cualidad eminentemente positiva, puede tener también, para Diderot, su lado oscuro, su parte negativa. Como ha señalado certeramente Herbert Dieckmann (34), en la concepción diderotiana del genio siempre está latente la posibilidad de que el entusiasmo degenera en un rasgo patológico, en la locura, en el perjuicio y daño para los demás y para la sociedad. En la Enciclopedia aparecerán frecuentemente los rasgos patológicos del entusiasmo bajo la forma del fanatismo (35). Un caso claro es, por ejemplo, el artículo Fanatisme, de Alexandre Deleyre, virulenta crítica contra las formas

del fanatismo religioso pero, al mismo tiempo, llamada a un fanatismo contrario, el del "patriota" que pueda restaurar en la sociedad los daños producidos por el fanatismo negativo, esencialmente el religioso (36), de modo que el principio básico de la necesidad del entusiasmo queda reafirmado pese a las posibles consecuencias no deseadas: "No se puede producir nada grande sin ese celo exagerado que, agrandando los objetos, inflama también las esperanzas y pone en evidencia prodigios increíbles de valor y constancia".

Muy claro es también otro texto de Diderot, el artículo Ilusion, en el que se muestra consciente de que la ilusión es el engaño de las apariencias, que aumenta cuanto mayor es la parte del sentimiento y menor la de la razón, pero, pese a todo, concluye que no hay entusiasmo sin ilusión y que el mundo necesita de ambos: "llevad mi ilusión al extremo y engendraréis en mi la admiración, el transporte, el entusiasmo, el furor, el fanatismo. El orador conduce a la persuasión, la ilusión marcha del lado del poeta". También en otro texto de Diderot, el artículo Jesus-Christ se encuentra una alusión al inquietante poder del fanatismo, en este caso con repercusiones negativas: "...No hacen falta más que un hombre y un siglo para embrutecer una nación".

Sin embargo, posiblemente el mejor ejemplo de esa reivindicación del fanatismo combinada con la pre-

vención ante sus posibles efectos patológicos sea el artículo Théosophes, de Diderot. Volveré en seguida sobre él al analizar el tema de la superior penetración de visión del genio. En cuanto al tema del entusiasmo, los teósofos son, para Diderot, el símbolo de cómo se puede llegar a consecuencias altamente perniciosas si no se comprende la naturaleza del entusiasmo y del genio. "El entusiasmo es el germen de todas las cosas grandes, buenas o malas", y el teósofo es un genio que crea pero que, tras la creación, se deja llevar por una idea equivocadamente irracional del entusiasmo y se vuelve un ser a-social y que bordea los límites de la locura (37). El genio encierra siempre en sí mismo la posibilidad del exceso o la desviación y, para Diderot, son las circunstancias lo que determina el aspecto que asume en un momento dado: "Hay que colocar en este género a Esquilo, Píndaro, Mahoma, Shakespeare, Roger Bacon y Paracelso. Cambiad los instantes y el que fue poeta hubiera sido mago, profeta o legislador. ¡Oh, hombres a quienes la naturaleza ha dado esta grande y extraordinaria imaginación, que gritáis, que subyugáis, a quienes nosotros calificamos de sabios o de insensatos, ¿quién puede predecir vuestro destino? Nacisteis para marchar entre los aplausos de la tierra o la ignominia, para conducir a los pueblos a la felicidad o a la desgracia y dejar tras vosotros la alabanza o la execración" (38). El entusiasmo, pues,

debe existir, pero su sola presencia no es garantía de que el genio se aplicará de modo correcto a la creación de belleza, bondad o utilidad. Puede existir un entusiasmo pernicioso (sobre los teósofos, afirma Diderot que "...es difícil pronunciarse sobre si han dañado más de lo que han servido al progreso de los conocimientos humanos") y, es más, puede existir un entusiasmo falso. Está, desde luego, el falso entusiasmo del teósofo, ya descrito. Pero existe también la posibilidad de falsificación consciente de los síntomas del entusiasmo, y la Enciclopedia pone en guardia al respecto en varios artículos en los que se critican las supercherías de quienes aprovechan la credulidad del vulgo.

El abate Mallet, en el artículo Extase, después de señalar la indudable realidad de algunos éxtasis religiosos, añade: "Pero como la mentira y la impostura se esfuerzan por copiar la verdad y abusar de cosas, por lo demás, inocentes, es bueno observar que los falsos místicos, los entusiastas y los fanáticos han simulado éxtasis para tratar de simular sus ensoñaciones e impiedades". El médico Louis, en el artículo Imposture en Maladie llama la atención contra los falsos estados de locura dictados por intereses ocultos. Y Diderot, en Imposture, afirma que las cosas desconocidas y no sometidas a nuestros discursos ordinarios son terreno abonado para abusar de la confianza o la imbecilidad de los hombres (39).

El entusiasmo es, pese a todo, insustituible, y precisamente a reivindicar su necesaria presencia en el terreno concreto de las bellas artes se dedica el artículo Enthousiasme, firmado por Cahusac. Este insiste con mucho más énfasis que Diderot en los aspectos racionales del entusiasmo, llevado precisamente por su ansia de hacerlo compatible con la condena de las extravagancias y los excesos de la imaginación en materia artística. Declara, por ejemplo, que el entusiasmo no es un furor -recordemos que Diderot, en cambio, no tenía inconveniente en calificarlo como tal- porque el furor es un acceso violento de locura incompatible con la razón. El entusiasmo es, para Cahusac, una manifestación de la vivacidad de espíritu del genio, la reacción inmediata de éste ante una producción del arte o la naturaleza que no es simplemente "vista" sino aprehendida con ese tipo de penetración superior del que en seguida se hablará. El entusiasmo es, así, un sentimiento de base racional pero superador de los estrechos límites de la razón común: es "...ese movimiento impetuoso cuyo impulso da vida a todas las obras maestras de las artes, y este movimiento es siempre producido por una operación de la razón tan rápida como sublime". Es condición indispensable para la creación de belleza por parte del genio, pero, además, la ligazón del entusiasmo con la razón es esencial para el progreso de las artes, porque sólo esa perfecta simbiosis garantiza

que los prejuicios serán destruidos y que prevalecerán sólo esas reglas naturales que constituyen guías y no obstáculos para las artes: "Si todo lo que admiramos en las producciones de las artes es la obra de la razón, este descubrimiento elevará el alma del artista dándole una opinión aún más gloriosa de su propio ser; y, de esta elevación, esperad nuevos milagros sin temer un mayor orgullo". La consideración del entusiasmo como mecanismo racional debe, además, provocar un cambio en la consideración social de los artistas, cuyo genio dejará de inspirar la menor desconfianza o inquietud: "Se podrá, en adelante, ser excelente poeta sin dejar de pasar por hombre sabio; un músico será sublime sin que sea reputado de loco. No se mirará ya a los hombres más raros como individuos casi inútiles, y quizás podamos imaginar un día en que puedan pensar, vivir y actuar como los demás hombres". Porque, en efecto, si es cierto que el entusiasmo lanza a todo el que lo siente a un olvido de todo lo que no sea el arte que profesa, no está ahí lo irracional, sino más bien en el prejuicio que contempla esa actitud como locura. El verdadero entusiasmo no es loco sino sólido, racional y resistente al paso del tiempo: "La charlatanería no da voces sino de escasa duración. Para producir obras que permanezcan, para adquirir una gloria que la posteridad confirme, son precisas obras que resistan el paso del tiempo y el examen de los sabios; hace falta haber

sentido un entusiasmo verdadero y haberlo hecho pasar a todos los espíritus" (40). La prueba de que el verdadero entusiasmo es racional es, precisamente, su perfecta comunicabilidad, expresada en la idea de un público reunido para ver una obra de teatro y que, poco a poco, va inflamándose con ésta: "Es de la naturaleza del entusiasmo comunicarse y reproducirse; es una llama viva que va ganando a quien tiene próximo, que se alimenta de su propio fuego y que, lejos de debilitarse, adquiere nuevas fuerzas a medida que se expande y se comunica". Racionalidad y comunicabilidad son, así, la base para la acción social del genio, para asegurar, en conexión con los postulados de la belleza moral, que el entusiasmo será palanca de progreso al dar lugar a una belleza que tendrá efectos positivos para el público.

Así, pues, para Cahusac no hay entusiasmo sin razón, ni tampoco lo hay sin el genio, y en esta afirmación no se concibe el menor asomo de contradictoriedad: "Los términos de imaginación, genio, espíritu y talento no son más que términos que expresan las diferentes operaciones de la razón". Y, afirmación aún más rotunda: "El genio es el nombre que se da a la razón en el momento en que lo produce (al entusiasmo)". Esta ligazón con la razón se acentúa aún más desde el momento en que Cahusac exige que el hombre de genio desarrolle sus capacidades naturales mediante la progresiva adquisición de conoci-

mientos: cuanto mayores sean éstos, más serán los momentos de entusiasmo. Es un tema sobre el que, como se verá, se insiste de un modo especial en las caracterizaciones concretas del genio en pintura, pero que queda ahora planteado con rotundidad: "Sólo mediante un estudio asiduo y profundo de la naturaleza, de las pasiones, de las obras maestras del arte, puede el genio desarrollarse, alimentarse, inflamarse y extenderse".

Examinemos ahora la otra gran determinación, junto con el entusiasmo, conforma la idea enciclopedista de la naturaleza del genio: la atribución a éste de una capacidad de visión y penetración de la realidad muy superior a la del común de los hombres. Esta "visión superior" representa, con respecto a la normal capacidad de percepción del hombre, una diferencia no meramente cuantitativa sino cualitativa: no es que el genio se limite a ver más cosas, sino que además -y, sobre todo- las ve de otro modo. En efecto, como podrá comprobarse, la percepción que caracteriza al genio presenta, esencialmente, tres notas diferenciadoras. Es, en primer lugar, una percepción globalizadora, capaz de abarcar la totalidad de la realidad que constituye el entorno del genio. Pero, en segundo lugar, es una percepción inmediata: los textos insisten en que la mirada del genio aprehende, de un solo vistazo, hasta el detalle más recóndito de la realidad; esa inmediatez presupone, por otro lado, ausencia de fati-

ga, inexistencia de cualquier esfuerzo penoso y continuado. La perfecta comunicación entre el genio y la naturaleza asegura el carácter total de su mirada. Por último, en tercer lugar, lo que el genio percibe de modo global e inmediato y sin esfuerzo no son sólo cosas, sino también y fundamentalmente relaciones. La visión del genio es capaz de captar aquéllo que existe en la realidad pero que no se muestra de modo aparente a las mentes comunes: las sutiles relaciones internas que constituyen la trama secreta de la naturaleza. El genio es un perceptor/descubridor de los modos de funcionamiento de la naturaleza, y ello le asegura la capacidad de producir creaciones que reproduzcan tales modos de funcionamiento.

Desde luego, esta caracterización del genio desborda el mero terreno de lo estético, aunque lo presupone. El legislador es, por ejemplo, una muestra de acción política directa del genio: un hombre que, a través de su producto (la ley, la constitución política), fundamenta el acuerdo a tres bandas entre la especie humana, las reglas naturales a que está sometida en cuanto tal especie y las exigencias del momento histórico, siempre cambiantes (41).

También aparece caracterizado de este modo el médico, y a este respecto hay que aludir a dos textos de evidente interés y perfectamente traspasables al plano estético. En el artículo Crise (Médecine), del médico

Bordeu, se afirma lo siguiente: "El verdadero médico... es el hombre de genio que lanza un vistazo firme y decidido sobre una enfermedad; la naturaleza y el gran uso, conjuntamente, lo han hecho apto para dejarse arrebatado por esa especie de entusiasmo tan poco conocido por los teóricos". Se condensan aquí los dos rasgos del entusiasmo y la percepción superior, junto con la tesis del genio como don natural pero perfeccionable mediante su ejercitamiento. En el artículo Empirisme (Médecine), Jaucourt, por su parte, compara a los médicos empíricos con artesanos, que "...no tienen necesidad más que de los sentidos y del hábito para perfeccionarse en sus oficios". La sola rutina no basta para formar un buen médico, como no bastará para un buen pintor, escultor o músico (42).

Por lo demás, también D'Alembert, en el artículo Géomètre trata de fundamentar en parecidos términos la elevación del geómetra a la categoría de los genios, recurriendo además a una explícita comparación con el genio artístico: "Podríamos preguntarnos si se ha necesitado más espíritu para hacer Cinna, Horace, Heraclius, Rodogune y Polyeucte que para encontrar las leyes de la gravitación. Esta cuestión no se puede resolver, al ser estos dos géneros del espíritu demasiado diferentes como para ser comparados; pero nos podemos preguntar si no encierra tanto mérito uno como otro".

Pero estas manifestaciones en el terreno de la

política, de la medicina, o las que veremos en la pintura, no son sino conexiones de la teoría general de la visión superior tal y como queda expresada en numerosos artículos de índole filosófica. Diderot, en el ya citado artículo Théosophes, afirma que en todo hombre es posible la existencia de presentimientos, pero sobre todo lo es en esos hombres privilegiados que logran ver las conexiones del orden del universo en fenómenos ante los que los demás hombres permanecen indiferentes. Comentando el hecho de que todos los teósofos hayan sido, en uno u otro modo, químicos, Diderot describe así sus percepciones: "Ahora bien, no hay ninguna ciencia que ofrezca al espíritu conjeturas más delicadas, que lo llene de analogías más sutiles, que la química. Llega un momento en que todas estas analogías se presentan en masa a la imaginación del químico, lo absorben; él intenta, en consecuencia, una experiencia que tiene éxito, y atribuye a un comercio íntimo de su alma con alguna inteligencia superior lo que no es más que el efecto súbito de un largo ejercicio de su arte. Sócrates tenía su demonio, Paracelso el suyo, y ambos no eran ni dos locos ni dos bribones, sino dos hombres de una penetración sorprendente, sometidos a iluminaciones bruscas y rápidas de las que no intentaban dar razón" (43). La percepción clara de las relaciones básicas del universo define, así, a la mente superior, aunque no todo "perceptor de relaciones" puede in-

cluirse en la categoría del genio, como defiende el propio Diderot en el artículo Ingenieux: las cosas ingeniosas no entran, desde luego, en el ámbito de lo grande, su reiteración fatiga y el autor que sólo se base en ellas no nos divertirá más que por un momento. Se caracterizan por consistir en "relaciones finas, delicadas y pequeñas" que no todo el mundo percibe pero que tampoco hacen al genio: "Homero, Virgilio, Milton, Tasso, Horacio, Sófocles, Eurípides, Corneille, Racine, no son poetas ingeniosos".

Este es, igualmente, el tema del artículo Fine - se, de Marmontel, para quien la finesse es "...la facultad de percibir en las relaciones superficiales de las cosas y de las circunstancias las facetas casi insensibles que se responden, los puntos indivisibles que se tocan, los hilos delicados que se entrelazan y se unen". Marmontel diferencia, desde el punto de vista de la amplitud de la visión, entre la finesse y la penetración. La primera supone una visión cercana y de detalle, mientras que la penetración es mucho más global y supone una más compleja actuación de los mecanismos mentales: "Un hombre penetrante, viendo a Bruto inmóvil y pensativo ante la estatua de Catón, y combinando el carácter de Catón, el de Bruto, el estado de Roma, el rango usurpado por César, el descontento de los ciudadanos, etc., habría podido decir: Bruto medita algo extraordinario. Un hombre fino habría dicho:

He aquí a Bruto admirándose a sí mismo en uno de estos caracteres, y habría compuesto un epigrama sobre la vanidad de Bruto" (44). La superioridad del hombre penetrante sobre aquél que sólo está dotado de simple finesse es evidente, lo que no obsta para que el último pueda en ocasiones sorprender al primero.

Por otro lado, en el artículo Philosophe, Du Marsais describe al filósofo como un ser cuya racionalidad le hace eminentemente superior al hombre normal. Mientras este último actúa a menudo de modo instintivo, sin sentir, sin conocer causas, lo propio del philosophe de Du Marsais es un grado de racionalidad tan superior que llega casi hasta la previsión de los acontecimientos: estudia las causas, las conoce, prevé sus consecuencias y actúa buscando en cada momento los objetos que pueden convenir al ser racional. El philosophe es, esencialmente, un ser que reflexiona, pero a partir de un profundo conocimiento del mundo que le rodea; incluso en sus propias pasiones, no actúa sino tras la reflexión, y tal reflexión puede ser momentánea porque se sustenta tras una infinidad de observaciones particulares sobre los hechos y sus causas.

El texto que más lejos llega en la definición de ese superior poder de percepción es, sin embargo, el artículo Verve, firmado por el Chevalier de Jaucourt. La verve -término que podríamos traducir, no sin una gran pérdida de matices, por "inspiración"- se define como

esa especie de representación privilegiada de los objetos reales que se forma en la mente del genio o del poeta, en esencia es un ver más lejos que el común de los mortales, una especie de visión divina cuyo fundamento es el genio, la imaginación fecunda y el entusiasmo. En cualquier caso, la verve, al representar las cosas de un modo privilegiado, es también un elemento que contribuye a hacer del genio una potencia creadora, que produce algo más que la mera trasposición del objeto: "Estas almas privilegiadas se ven fuertemente impresionadas por las cosas que conciben, y no dejan nunca de reproducirlas con un nuevo carácter de atractivo y fuerza que les comunican". De ahí que el genio represente cosas que pueden ser reales, pero que no son estrictamente objetos que él haya contemplado, o bien cosas que no existen en la realidad pero que él puede hacernos visibles (los dioses de Homero, por ejemplo). Aparece ya aquí indicada, por tanto, una idea que Sulzer y Chastelluz desarrollarán ampliamente en sus contribuciones para los Supplements, como se verá más abajo: la idea de que el poder creador del genio, basado en la capacidad de su mente para abstraer modelos ideales, capacidad que a su vez no es sino una consecuencia de su superior modo de ver.

## 6. La polémica sobre la posteridad.

¿Para quién trabaja el genio? ¿De quién espera obtener aplauso y reconocimiento? Esta es, como se sabe, una de las cuestiones más debatidas entre quienes, en la segunda mitad del siglo XVIII, se plantean el problema de la creación estética. Ante ella, se ofrecen, básicamente, dos posibles respuestas; la primera estima que el genio trabaja estrictamente para sus contemporáneos, para el público real existente en el momento de alumbrar su obra; la segunda invoca una nueva palabra mágica, la Posteridad, y pide al genio que muestre una vez más su carácter superior saltando las barreras de su propio tiempo y entablado un diálogo no sólo con sus contemporáneos sino con los hombres que vendrán después de ellos y que no conocerán ya al autor sino sólo a la obra. La primera postura insiste, así, en la directa utilidad del genio para su sociedad: el artista no debe nunca olvidar que vive en un momento y en un lugar concreto sobre los cuales su obra debe actuar; al considerarse la actividad artística como algo de carácter social y no individual, sólo un artista que sepa hablar a sus contemporáneos logrará realizar el fin último del arte. La segunda no olvida esta determinación "utilitaria" del genio; pero la amplía hasta abarcar no sólo el estrecho círculo de una generación, sino el conjunto de los hombres futuros: si

el artista/genio es el ser privilegiado que descubre a los hombres las conexiones secretas de la naturaleza, su mensaje debe ser capaz de llegar al corazón de todos los hombres, superando los prejuicios y las barreras de conveniencia que su propia época le impone; naturalmente, éso incluye a los propios contemporáneos, pero más en tanto que hombres que en tanto que contemporáneos, ya que la labor social del genio nunca podrá justificar el permanecer dentro de los límites de los prejuicios de cada sociedad. De ahí que muchas veces sea la posteridad la que diga la última palabra, rectificando juicios de los contemporáneos, como afirmará Diderot en el artículo Contemporain.

Estas dos posiciones que he tratado de esquematizar -y que, por supuesto, conocen una gran variedad de matices según los distintos autores- se plasman de modo ejemplar en la conocida polémica epistolar que mantuvieron aproximadamente entre 1765 y 1770 el escultor Falconet y Diderot. Dicha correspondencia ha sido objeto de una excelente edición crítica por Yves Benot (45), a la que remito. El propio Benot señala en su introducción cómo en esta polémica participaron muchos otros philosophes como por ejemplo el abate Galiani, tantas veces interlocutor de Diderot (46). Pero es indudable que la defensa del sentimiento de la posteridad por Diderot, frente a la estricta contemporaneidad reivindicada por Falconet,

asume un valor paradigmático ya destacado por Francastel (47). La polémica es, no obstante, anterior a la década de 1760 y en la Enciclopedia pueden encontrarse abundantes ecos de la misma.

En este sentido, hay que señalar de entrada que en la Enciclopedia la posición representada por Falconet está prácticamente ausente, mientras que se registra una victoria absoluta de los partidarios de la posteridad, representados sobre todo por Diderot. Y este hecho no cabe atribuirlo de modo exclusivo a la poderosa personalidad de Diderot, porque, de hecho, en muchos otros campos lo contradecían quienes ahora coincidían con él en este aspecto concreto. Más bien, lo que hay que destacar es lo significativo de esta unanimidad enciclopedista como índice de que la tesis diderotiana se hallaba entre los círculos ilustrados mucho más difundida de lo que podría hacer pensar la sola confrontación entre los textos de Diderot y los de Falconet.

Como ya se vio, el propio Diderot reafirma con rotundidad su idea de que el genio o el philosophe trabajan para la posteridad, en una cita del artículo Encyclopédie: "Nos hemos sentido estimulados por la idea, tan consoladora y dulce, de que se seguirá hablando de nosotros cuando ya no estemos...Nuestros títulos están depositados en la obra; a la posteridad corresponde el juicio". Esta idea de un genio que trasciende las barreras

de su propio tiempo y se libera, gracias a ello, de todo tipo de servidumbres, impregna la mayor parte de los textos enciclopedistas sobre la cuestión. Diderot lo expresa de un modo un tanto peculiar en el artículo Amenthes, donde, hablando del Hades, afirma que en tales lugares los muertos allí presentes oirán todo lo bueno y lo malo que se diga acerca de ellos y concluye: "Esta idea se me ocurrió varias veces a la vista de la estatua ecuestre de Enrique IV. Me sentía enojado de que este gran monarca desde donde estaba no oyera el elogio que en mi corazón hacía de él. ¡Hubiera sido tan dulce para él dicho elogio, teniendo en cuenta que yo no era su súbdito!". La posteridad aparece así en una doble vertiente: por un lado, como destinataria natural del mensaje del genio, y, por otro, como único juez imparcial que puede corregir opiniones contemporáneas con frecuencia viciadas e inexactas. En este sentido, también de la pluma de Diderot es el artículo Contemporain, en el que afirma que el juicio que sobre un autor vierten sus propios contemporáneos no es nada significativo incluso en el caso de que sea unánime (48).

La más completa formalización de estas teorías en el marco enciclopedista corresponderá a Marmontel, por un lado, y al anónimo autor de los artículos Immortalité y Posterité (muy posiblemente el propio Diderot). Marmontel es el autor del largo texto Gloire

(Philosoph. Morale), que aparece como continuación al artículo de Voltaire del mismo título. Marmontel produce aquí el más acabado desarrollo enciclopedista de las teorías ilustradas en torno al tema de la gloria, y ello articulando su texto en torno a varias tesis fundamentales. En primer lugar está la idea de la posterité como motor de insustituible eficacia para hacer que el hombre trabaje de modo útil a sus semejantes. Pero además aparece la exigencia de sustituir la gloria criminal del tirano o del conquistador por la nueva gloria de la virtud y la filosofía; el reconocimiento, sin embargo, de la fascinación que ejerce lo criminal y que exige al filósofo una consciente y deliberada actuación en sentido contrario; la idea de una "jerarquía" de la gloria según los campos en que se trabaje (bellas artes, legislación, guerra), y, por último, la distinción entre el mero honnête homme y el auténtico héroe que goza de una gloria comparable a la del genio.

Para Marmontel la fuente de la gloria es el sentimiento de lo maravilloso. Pero tal sentimiento es históricamente variable y la gloria es, por tanto, una idea fuertemente dependiente de la opinión social: no es más que el resultado de lo que la generalidad de la gente, en un momento histórico dado, considera como maravilloso, y la propia historia nos muestra que tal consideración puede ser cierta o falsa. La falsa gloria por excelencia

es la que se basa en lo maravilloso funesto, el talento superior aplicado a la maldad, que ejerce una particular fascinación sobre un público inmaduro: el crimen o la tiranía pueden poseer un brillo capaz de hacernos olvidar su maldad intrínseca. De este error surge, por ejemplo, la sinrazón de que se atribuya socialmente gloria al conquistador que ha edificado un imperio sobre la sangre (49).

Ello sólo es posible gracias a la mayor fascinación que ejerce lo destructivo sobre lo constructivo. En un párrafo que muy bien hubiera podido suscribir Diderot, afirma Marmontel: "Tal es la fuerza de lo maravilloso sobre los espíritus de la muchedumbre. Las operaciones productivas son en su mayoría lentas y tranquilas; no nos asombran en absoluto. Las destructivas son rápidas y estrepitosas y las situamos del lado de los prodigios. No hace falta más que un mes para devastar una provincia, pero se precisan diez años para hacerla fértil. Se admira al que la ha devastado y apenas nos dignamos pensar en el que la ha hecho fértil". A los peligros de lo maravilloso funesto se contraponen, así, la nueva imagen del héroe social y útil, del genio de lo constructivo. Y corresponde al filósofo la tarea de corregir estos sentimientos erróneos, una tarea tan dificultosa que le hace elevarse a él mismo al rango de genio/héroe (50). El filósofo debe desvelar al pueblo la falsa gloria y abrirle

ojos a la verdadera. Pero debe dirigirse también al soberano, apartándolo de la gloria funesta (51). La oposición entre las figuras de Plinio el Joven y Virgilio ilustra la diferenciación entre el filósofo que sabe cumplir con lo que se espera de él y el intelectual prostituido, el falso filósofo al servicio del poder tiránico (52): "La verdadera gloria tiene por objeto lo útil, lo honesto y lo justo, y es la única capaz de sostener la mirada de la verdad: lo que contiene de maravilloso consiste en los esfuerzos del talento o de la virtud dirigidos a la felicidad de los hombres".

De ello derivan no obstante, dos matizaciones: ni todos los tipos de actividades ni todas las acciones personales encaminadas a la felicidad común participan en igual grado de la gloria ni merecen igual reconocimiento de la posteridad. Hay dos variables a tener en cuenta: la mayor o menor utilidad que se proporciona a la sociedad y el grado de dificultad que se ha tenido que superar (53). De aquí surge, en primer lugar, el espinoso problema del lugar de las bellas artes en esta especie de escala en la consideración tanto de los contemporáneos como de la posteridad. Entendida la idea de glorias al modo en que lo hace Marmontel, se desemboca de manera lógica en el postulado esencial de la estética enciclopedista: el arte debe ser moral, debe mostrar su utilidad mejorando al ciudadano, o, de lo contrario, no pasará

de ser una mera frivolidad condenable. Así, lógicamente, el primer puesto en la escala de la gloria no corresponde a las bellas artes sino a aquélla figura que en mayor medida contribuye a la felicidad pública: el legislador (54). El talento aplicado a las bellas artes, incluso el más asombroso, nunca será el primero: "Con menos genio que Tácito y que Corneille, un ministro o un legislador se colocarán por encima de ellos". Las bellas artes no poseen una gloria intrínseca que provenga de sí mismas. Si el arte proporciona gloria, cosa que no se discute, es sólo a través de su contribución al mejoramiento de la humanidad.

Así surge también la diferenciación en el seno de las bellas artes según su mejor o peor adaptación a este cometido. Y es aquí donde mejor se revelan las limitaciones de Marmontel en relación con Diderot. Para Marmontel, las artes que mejor cumplen con su finalidad son las de la palabra. El literato Marmontel coloca a la literatura, en sentido amplio, por encima de todo. Y, si es cierto que, como Diderot, le encarga la tarea de conmover a los espíritus, también es verdad que en él está más presente que en Diderot la vieja exigencia retórica de la persuasión; y, sobre todo, se muestra indiferente a las teorizaciones -y las realizaciones prácticas- en busca de una nueva pintura de la moral (y paradójicamente uno de los máximos ejemplos de esa pintura moral soñada por

Diderot será el Belisario de David, directamente inspirado en la tragedia de Marmontel).

Pero, paralela a la distinción entre los distintos objetos a que la gloria puede aplicarse, existe también en Marmontel la diferenciación entre el mayor o menor mérito de las acciones personales y el esfuerzo que cuestan a quienes las realizan. Esto es importante porque supone una reflexión adicional sobre el genio. En efecto, no toda acción socialmente útil es gloriosa; existe una categoría de acciones normales merecedoras de reconocimiento pero no de gloria: son los actos del hombre honesto. Las acciones gloriosas exigen algo más: presuponen al héroe y exigen sublimes sacrificios de lo individual en aras de lo colectivo, grandezas por encima de la medida humana. Justamente por ello, el genio/héroe está por encima de cualquier recompensa que no sea la de la propia gloria y la consideración de sus semejantes y de la posteridad. Es el único acicate lo suficientemente elevado como para poder motivar a un alma tan por encima de los hombres y, sin embargo, tan a su servicio.

No extrañará, pues, que Marmontel termine criticando con dureza esa "vana filosofía" que pide al hombre que se olvide de la posteridad, ya que sólo el sentimiento de la posteridad es capaz de impulsar acciones que sean a la vez heroicas, útiles y virtuosas: "Es, pues, una filosofía tan peligrosa como vana combatir en el hombre

el presentimiento de la posteridad y el deseo de sobrevivirse. El que limita su gloria al corto espacio de la vida es esclavo de la opinión y de las miradas...El que se transporta al futuro y goza con su memoria trabajará para todos los siglos como si fuera inmortal". La posteridad es, en suma, una condición indispensable para la libertad del genio.

En estas mismas ideas insistirá el artículo Templo de la Gloire, del Chevalier de Jaucourt, en el que la gloria aparece como la recompensa del hombre que realiza grandes y útiles acciones superando graves dificultades y sacrificando lo individual a lo colectivo. El motor de estas grandes acciones es siempre, para Jaucourt, la posteridad. Así, por ejemplo, los grandes sabios antiguos no esperaban más recompensa que la inmortalidad: "Todos estos hombres no miraban nunca su propia vida, limitada a un corto número de años sobre la tierra, sino que consideraban sus acciones como granos sembrados en inmensos campos del universo, que les darían el fruto de la inmortalidad a través de los siglos". Muy diferente a la de Marmontel es, sin embargo, la clasificación que hace Jaucourt de personajes dignos de figurar en el templo de la gloria. Coincide, por supuesto, en cuanto a los legisladores (cita en concreto a Licurgo, Solón y Alfonso X el Sabio), pero junto a ellos aparecen otros tipos de estados por Marmontel: los fundadores de los imperios

(Ciro, Rómulo...) o los conquistadores, siempre que hayan aportado la felicidad a los pueblos conquistados. Coincide también con Diderot en elogiar la figura de Enrique IV, pero, finalmente, su lugar de honor no es para los legisladores, sino para príncipes "ilustrados" como Trajano o Marco Aurelio. Citando a Bacon, terminará su texto con la siguiente afirmación: "Las obras de los historiadores, los poetas y los oradores son los verdaderos templos de la fama. El tiempo termina con el bronce y el mármol, pero no puede nada sobre las obras del espíritu".

El artículo Honneur, sin firma pero quizás también de Jaucourt, trata, por su parte, de precisar la categoría de honor. Critica la vaguedad de las definiciones de Montesquieu (un hombre que tenía honor y virtud y que, sin embargo, no logra definir bien ni uno ni otro concepto) y establece, a partir de Hume, un relativismo histórico del concepto de honor ligado a la idea de utilidad: según las necesidades de cada sociedad, se honra uno u otro aspecto de la actividad humana. En el hombre primitivo, la fuerza es el mérito principal, y todo un sistema de valores sociales se articula en torno a esta preeminencia. El posterior progreso de la sociedad provoca un cambio: la diversificación de las relaciones entre los hombres provoca una multiplicación de los objetos a los que la sociedad concede su honor. En una sociedad perfeccionada, se concederá a los talentos, a la indus-

tria; si esa sociedad se corrompe, el lujo y la frivolidad lo harán desviarse hacia objetos menos dignos. En cualquier caso, la idea del honor debe estar íntimamente ligada a la de virtud: debe concederse de tal modo que provoque en cada ciudadano el horror al mal. De ahí el fuerte ataque a Mandeville: "Que el príncipe se persuada de que las virtudes que fundan a las sociedades pequeñas y pobres sostiene a las extensas y poderosas; y los Mandevill (sic) y sus infames ecos nunca convencerán a los hombres de que el coraje, la fidelidad a los compromisos o el respeto por la verdad y la justicia no son necesarios a los grandes Estados". En materia de honor, pues, habrá que actuar tratando de quitarle tanto lo que conservaba del reinado de la barbarie como lo que le había añadido el del lujo.

En parecidos términos se expresaba el anónimo autor del artículo Inmortalité (probablemente Diderot), que reafirma la idea de que el sentimiento de la inmortalidad en las generaciones venideras debe ser un positivo acicate para la actuación del genio. El autor presenta la fama póstuma como una auténtica prolongación de la vida. Y precisamente -contra lo que ocurría en el texto de Marmontel- las bellas artes ocupan aquí un papel primordial: la pintura, la escultura, la arquitectura, la historia y la poesía son los mejores ejemplos de que el genio nunca puede olvidar la dimensión inmortal de su obra. A la tesis de que el artista sólo ha de tener en mente

el aplauso de sus contemporaneos, el texto opone el puro argumento del genio: "Si la inmortalidad considerada bajo este aspecto es una quimera, es la quimera de las grandes almas". En esta matización del texto de Marmontel aparece, además, la idea de que el genio artístico es el ser inmortal por excelencia: un rey jamás se immortalizará si a un lado no tiene a su correspondiente Homero, pero el poeta puede ganar la inmortalidad por sí solo, porque, a falta de acciones célebres, puede cantar a la naturaleza o a otros temas. El hombre de letras es el auténtico enlace entre el presente y la posteridad, y ocupa en el genio un grado más alto que el guerrero o el político.

Un argumento más en favor de la "inmortalidad" viene dado cuando el autor del artículo afirma que, si bien es cierto que sólo las grandes almas tienen plena conciencia del sentimiento de la posteridad, no hay ningún hombre en el que tal idea esté por completo ausente. La propia vanidad humana hace que la preocupación por la fama póstuma esté latente hasta en el más simple de los mortales. Lo que hay que hacer es, una vez más, transformar en sentido positivo esa pasión que es la vanidad. Despertar en sentido social y virtuoso esa conciencia semidormida será, así, una de las tareas fundamentales en la reforma de la moral (55).

Una clara toma de posición en este mismo sentido se encuentra en el artículo Posterité, sin firma pero

cuyo autor bien pudiera ser el mismo del artículo Inmortalité. La posteridad viene definida como "...la serie de hombres que vendrán después de nosotros", y se afirma que el hombre de bien y el gran hombre tienen siempre en su mente la idea de la posteridad, porque "...El que no pesa sino el momento en que existe es un hombre frío, incapaz del entusiasmo que es lo único que nos hace emprender grandes cosas a expensas de la fortuna, del reposo y de la vida".

Es de destacar también el intento de otorgar una fundamentación no sólo ética sino religiosa al sentimiento de la posteridad. Ya se ha visto cómo el artículo Inmortalité plantea la plena justificación moral de la vanidad consistente en tratar de sobrevivirnos, y lo hace en el marco de la general revalorización ilustrada de las pasiones. Otro tanto hace Jaucourt en el ya citado artículo Temple de la Gloire, donde afirma que la pasión por la gloria es una pasión noble, más fuerte en las almas sublimes, implantada por Dios en el alma del hombre para dignificarla. Pero el texto más claro en este sentido es el artículo Amour de nous mêmes, firmado por el abate Yvon (no casualmente uno de los teólogos "oficiales" de la empresa). Frente al pensamiento cristiano tradicional, que sospecha pecado de soberbia en cualquier estimación propia, Yvon desarrolla una larga argumentación teológico-filosófica cuya conclusión final es clara: "Nada es más

legítimo y más justo que esa insaciable avaricia que hace que, después de la posesión de las ventajas del mundo, busquemos todavía el soberano bien". Cuando la pasión del amor propio está bien regulada, es decir, tiende al bien, no se puede considerar como algo opuesto al amor divino.

#### 7. Variaciones sobre el tema del Genio: el crítico.

La existencia de una clara jerarquía de los espíritus es un hecho frecuentemente señalado en todos los estudios en torno al pensamiento de la Ilustración, pero, normalmente, se alude con ello sólo a la cesura entre el filósofo y la masa, al desprecio por el vulgo que se puede encontrar en muchos de los teóricos ilustrados, o, para resumir, al sentimiento "paternalista" que hace exigir, por un lado, que la vida de la gran masa de la población se encuentre en el centro de las preocupaciones del filósofo, pero, por otro lado, no se le reconozcan posibilidades de elevarse de modo autónomo hasta alcanzar la razón. Independientemente de lo mucho que habría que matizar al respecto, lo que nos interesa ahora es destacar cómo la existencia de esa especie de jerarquización entre los espíritus es algo que no permanece exclusivamente en el terreno de las relaciones entre intelligentsia y

pueblo, sino que afecta también al propio interior del privilegiado mundo de los intelectuales.

En efecto, el philosophe, el nuevo prototipo de intelectual de las Luces definido por Du Marsais, aún en su propia figura la asunción de un cierto tipo de trabajo intelectual previo, la erudición, con la conciencia de significar una alternativa cualitativamente distinta a éste. El philosophe se siente totalmente diferente del erudito, pero al mismo tiempo se considera culminación de una evolución histórica en la que una serie de hombres a los que aún no se podía calificar de philosophes prepararon el camino de éstos y cumplieron, por tanto, un papel necesario. El filósofo de las Luces intenta desesperadamente una síntesis que muy pronto se revelará como inestable: trata de asignar su valor histórico a los esfuerzos de otras clases de intelectuales, relegándolos, sin embargo, a un lugar claramente subordinado. Así, la labor del erudito no ha sido inútil, y por ello no es absolutamente condenable, pero la aparición del philosophe le arrebató un lugar de privilegio que jamás debiera haber ocupado y que, desde luego, no le corresponde desde el momento del triunfo de las Luces.

La mejor expresión de todo ello es, sin duda, la reflexión de D'Alembert en el Discours Préliminaire. Como se ha visto, en él aparece un rasgo que va a caracterizar siempre el ajuste de cuentas del filósofo ilustrado

con sus "compañeros de viaje": la idea de que la superioridad del nuevo intelectual de las Luces le viene dada por su capacidad para, partiendo de la inmediata realidad sensible, elevarse por encima de ella hasta hacer abstracción de la esencia misma de las cosas. Como acertadamente han señalado J. Seznec o I. Henares (56), las teorizaciones artísticas de la segunda mitad del XVIII aparecen continuamente impregnadas del enfrentamiento entre la idea del philosophe y la de erudito, la de arqueólogo y la de anticuario, etc. En general, el anticuario y el erudito son objeto de una acusación común: permanecen apegados a los datos, a los objetos, al mundo sensible más inmediato, y no comprenden que los objetos concretos no son un fin en sí mismo sino la mediación que permite, con los pies en ellos, que la cabeza se eleve hasta otro tipo de realidad espiritual. Como muy bien resume I. Henares comentando la distinción de Lessing entre un anticuario y un arqueólogo, los ilustrados considerarán siempre que el primero se limita a heredar los fragmentos de la Antigüedad mientras que el segundo hereda su espíritu (57).

Indudablemente, en el caso de la oposición anticuario /arqueólogo, el problema deriva del surgimiento de todo un nuevo modo de ver la Antigüedad, tema que se trata en el capítulo correspondiente de este estudio. Pero, por lo que toca al presente capítulo, se hace ne-

cesario examinar cómo la peculiar dicotomía que se establece entre el erudito y el verdadero homme des lettres, que participa del espíritu del philosophe, se va a resolver en una concepción del crítico como personaje fundamental dentro de la nueva organización de la cultura que se postula.

Lo esencial en este punto es comprender el doble movimiento que supone la condena de la erudición como un fin en sí misma y su simultánea recuperación parcial en un ámbito que la trasciende, como se señaló a propósito de los textos programáticos. Diderot es muy claro al respecto en su artículo Eclairé, clairvoyant. El eclairé ha adquirido las Luces, mientras que el hombre clairvoyant las tiene de un modo natural; el primero sabe lo que se ha hecho, el segundo adivina lo que se hará; aquél ha leído mucho en los libros, mientras que éste sabe leer en las cabezas; uno se decide por autoridades y el otro por razones. Pero el eclairé supone, pese a todo, un grado por encima del simple instruido, mientras que el clairvoyant permanece aún un escalón por debajo del genio: "Hay esta diferencia entre el hombre instruido y el eclairé, que el instruido conoce las cosas y el eclairé hace de ellas una aplicación conveniente; pero tienen en común que siempre son los conocimientos adquiridos la base de su mérito; sin la educación, habrían sido hombres muy ordinarios, lo que no se puede decir del clairvoyant."

Hay mil hombres instruidos por un eclairé, cien eclairés por un clairvoyant y cien clairvoyants por un hombre de genio. El hombre de genio crea las cosas; el hombre clairvoyant deduce sus principios; el hombre eclairé hace la aplicación de éstos; el hombre instruido no ignora ni las cosas creadas, ni las leyes que se han deducido a partir de ellas, ni las aplicaciones que se han hecho: lo sabe todo, pero no produce nada". Un texto de gran importancia, como se puede comprobar, no sólo por establecer de modo explícito y sintético la "jerarquía de luces" a la que antes aludía sino también por ser uno de los pocos artículos de la Enciclopedia en que, fuera de los Supplements, se reconoce sin ambages al genio la categoría de creador: aspecto presente en casi todos los artículos analizados a propósito del genio, pero nunca tan explícitamente.

Por otro lado, este reconocimiento de un cierto papel del erudito en la "cadena del genio" exige como condición que se trate de una verdadera erudición. Porque, en efecto, hay también falsas formas de erudición que deben ser rechazadas sin paliativos, como hace Diderot en el artículo Bibliomane: el bibliómano es un ser que no reúne los libros para instruirse, y ni siquiera los lee; no entra ni siquiera en la categoría de hombre instruido, ya que toda su ciencia se reduce a reconocer una buena edición o encuadernación; la suya es una posesión

tan dispendiosa como la ambición o la voluptuosidad. D'Alembert, por su parte, lanza en el artículo Bibliomanie críticas similares: "El amor por los libros, cuando no es guiado por la filosofía y por un espíritu ilustrado, es una de las pasiones más ridículas...En general, la bibliomanía es, con algunas excepciones, como la pasión por los cuadros, las curiosidades o las casas: los que poseen tales cosas apenas gozan de ellas".

El artículo, sin firma, Lettres, Les desarrolla esta misma problemática. Plantea, en la línea del Discours Préliminaire, la necesidad de que las ciencias y las letras marchen al mismo paso y se apoyen mutuamente: sólo la unión de ambos aspectos da lugar al verdadero filósofo, como muestra el ejemplo griego desde Empédocles hasta Platón. Y concluye que la erudición literaria no basta y que debe ser completada por un profundo saber, por un verdadero espíritu filosófico.

Jaucourt ofrece, finalmente, las dos caras que el erudito presenta a ojos de los enciclopedistas en sendos artículos: Lecteur e Inscription (Littérature Antiqué). En el primero de ellos, de modo implícito pero inequívoco, exige una sólida base de conocimientos a la hora de juzgar en materia literaria. La mayor parte de los lectores corrientes son, en su opinión, jueces demasiado rígidos, y a menudo injustos porque hasta los incompetentes se arrojan capacidad de decisión. Los falsos juicios

de los lectores, demasiado abundantes, vienen o de la corrupción de las costumbres (pedantería, envidia...) o de la insuficiente y superficial ilustración de muchos bienintencionados. La erudición es, pues, una conquista de la que no se puede prescindir sino que debe ser integrada en el nuevo sistema de los conocimientos. Es lo mismo que se plantea en el segundo de los artículos citados, donde el trabajo de los eruditos que se han dedicado desde el Renacimiento a estudiar e interpretar las inscripciones grecorromanas se considera de gran utilidad; pero, en seguida, se advierte que el erudito no debe quedar encerrado en los estrechos límites que le marcan sus objetos, sino que debe ser, al mismo tiempo, un crítico sagaz que no dé nada por bueno a partir del simple argumento de autoridad, sino sólo tras un maduro examen. No obstante, Jaucourt es también el autor de uno de los artículos de la Enciclopedia en que más se defiende el trabajo de los eruditos, el artículo Littérature. Este texto trata de desmarcar la pedantería, justamente atacable, de la verdadera erudición, un vasto conocimiento del que el hombre de letras no puede prescindir. Precisamente, Jaucourt ve una de las causas de la decadencia de la literatura en el desprecio que el esprit philosophique lanza sobre toda actividad que implique erudición.

Se configura, así, la idea de un crítico de nuevo cuño, a medio camino entre el erudito y el genio pero

sin duda más cerca de éste. Disponemos en la Enciclopedia de un texto decisivo a este respecto: el larguísimo y denso artículo Critique firmado por Marmontel (58). Para Marmontel, la crítica lo es todo, tanto en ciencias como en letras: el espíritu crítico es presentado como una condición necesaria del progreso, en un amplísimo programa de actuación que desborda lo estrictamente literario y tiene como norte el árbol de los conocimientos humanos de D'Alembert o el monismo de los Pensées sur l'interprétation de la Nature de Diderot, expresamente citados.

Marmontel divide la crítica en dos grandes apartados: la erudición y el "examen ilustrado de las producciones humanas". El erudito es rehabilitado desde la óptica del progreso, y su contribución se juzga indispensable. Muchos eruditos han sido auténticos héroes de las letras, y despreciarlos es para Marmontel tan censurable como lo era para D'Alembert el desprecio al trabajo manual: en ambos casos, es urgente restituir su dignidad a un tipo de trabajo más técnico que teórico pero no por ello menos útil y necesario.

Sin embargo, esta rehabilitación no obsta para que la auténtica crítica sea, para Marmontel, un examen ilustrado de los conocimientos humanos y no la mera transmisión de éstos. Si las producciones humanas pueden dividirse en ciencias, artes liberales y artes mecánicas,

Marmontel examina cuáles deben ser los principios de la verdadera crítica en cada uno de esos campos.

La crítica en las ciencias la divide en tres grandes apartados: la demostración de verdades antiguas, el orden de su exposición y el descubrimiento de nuevas verdades. En el primero de ellos, la crítica histórica queda consagrada como el instrumento de la razón individual para la comprobación de verdades antiguas que no son ya aceptadas sin previa comprobación racional. Esta crítica se extiende no sólo a la historia, sagrada (59) o profana (60), sino también a la historia natural.

En el campo de la historia natural, Marmontel exige una sistemática comprobación de todos los conocimientos humanos, a la que se puede llegar de dos modos: o bien repitiendo las experiencias o bien examinando críticamente los testimonios que nos las han transmitido (61). Lo más importante es que Marmontel niega también una aplicación rígida y dogmática del método experimental: tampoco se puede negar de antemano todo lo que no se comprende, porque el conocimiento humano tiene sus límites. Si la credulidad es cosa de ignorantes, la incredulidad decidida lo es de sabios sólo a medias; la verdadera actitud crítica debe ser ante todo prudente: "En los conocimientos humanos, un filósofo demuestra lo que puede, cree lo que le es demostrado, rechaza lo que le repugna y suspende su juicio sobre todo lo demás".

La cuestión del descubrimiento de nuevas verdades lleva, por otro lado, a Marmontel a reflexionar sobre el tema de la invención. La invención tiene aquí un pleno sentido etimológico: es un hallazgo, muchas veces fortuito, pero todo hallazgo tiene un camino que el crítico puede reconstruir mediante un método. Si el inventor es un marino arrojado por la tempestad, el crítico es un hábil piloto guiado únicamente por su razón. La razón del crítico es el complemento indispensable de esa casualidad que hace avanzar a saltos el progreso. La reflexión sobre el invento es a menudo más importante que el propio hallazgo, porque quizás nos permita desvelar un poco más los secretos de la naturaleza (62). Y Marmontel coincide con Diderot cuando afirma que lo que el crítico debe mirar en la naturaleza es, ante todo, las relaciones entre los hechos, único terreno del que puede salir un conocimiento científico global: el crítico nunca debe olvidar que los descubrimientos maduran, que toda verdad es fruto de una larga serie de combinaciones: "Es esta especie de fermentación del espíritu humano, esta especie de digestión de nuestros conocimientos, lo que el crítico debe observar con cuidado". Así, el crítico será, al mismo tiempo, un poderoso guardián contra lo arbitrario y la imaginación excesiva: será el distribuidor de las fuerzas intelectuales de una sociedad, el encargado de impedir que un hombre de genio pueda entregarse a especula-

ciones vanas.

Llegamos así al terreno que más nos interesa, la crítica en las bellas artes. Aquí volvemos a encontrar notables similitudes con el pensamiento de Diderot, sobre todo en el tema del modelo ideal. Buscando los orígenes de la admiración estética, Marmontel concluye que es fácil suscitarla en un género nuevo, pero mucho más difícil en géneros consagrados para los que existen múltiples puntos de comparación. En este último caso, las producciones consideradas superiores se elevan al rango de modelos, pero son modelos siempre imperfectos porque el arte sólo nunca puede suministrar un modelo acabado: lo que equivale a poner en entredicho la existencia de reglas provenientes de la propia práctica artística. De ahí la necesidad de que el crítico se construya "...un modelo ideal por encima de todas las producciones existentes", al que tendrá que remitir todas las obras de las que se constituya en juez. Deberá tener en la mente tantos modelos ideales como géneros, diferenciándose con ello del connoisseur estrechamente en los límites del conocimiento práctico.

Pero, si Marmontel exige tantos modelos como géneros artísticos, es por la intrínseca diferenciación que establece entre éstos últimos y que, al relativizar la noción misma de modelo, pone un freno a la expansión idealista de estas tesis. El crítico debe, pues, adecuar su tarea a una diferenciación en géneros que nunca es

puesta en cuestión.

El primer grupo de géneros es el compuesto por la arquitectura y la armonía, artes en las que el sentimiento de lo bello no depende ni del objeto aislado ni de los solos sentidos, sino de la relación de los objetos con nuestros órganos. Marmontel erige al gusto en único árbitro posible de estas artes, y habla de él como de una "...especie de instinto, innato o adquirido, que juzga las reglas pero no las conoce". El gusto, en efecto, no conoce reglas en la armonía, porque aunque existan unas proporciones físicas entre los sonidos es el oído el que tiene que guiarnos por entre la mezcla de acordes. Y, sobre todo, no conoce reglas en arquitectura desde el momento en que a la mera satisfacción de una necesidad física ha sucedido la creación de unas formas decorativas que son producto únicamente de la imaginación. Así, la tesis del fundamento racional y natural de los órdenes, defendida por la mayoría de los teóricos ilustrados, cae por tierra: se trata de creaciones perfectamente prescindibles. La consecuencia lógica es el atisbo de una primera fundamentación del eclecticismo arquitectónico, ya que, en efecto, el crítico en arquitectura sólo puede formarse su modelo ideal consultando el gusto de los diferentes pueblos. En rigor, Marmontel no admite más ley que aquella que la actividad intelectual del crítico - más cercano que nunca al genio- ha construido huyendo

de la "...extravagancia de uso, de la tiranía del hábito, que la esterilidad y la pereza han erigido en ley inviolable". El crítico construirá un modelo formado por las mejores partes disponibles de los mejores estilos históricos, incluso el gótico: "En la arquitectura, despojará al gótico de los ornamentos pueriles, pero adoptará el corte audaz, majestuoso y ligero de las bóvedas, que revestirá con las bellezas simples y viriles de lo griego; en este último, unirá el friso jónico a la columna dórica y la basa dórica al capitel corintio, a ese capitel tan elegante, tan noble y tan contrario a la verosimilitud". Valoraciones sensiblemente diferentes a las de Blondel, como se comprobará más abajo.

Un segundo grupo de géneros artísticos lo constituye, para Marmontel, el binomio escultura-pintura, al que dedica un espacio sensiblemente menor que a la arquitectura o las artes literarias. Dos ideas básicas marcan su pensamiento sobre el papel de la crítica en pintura y escultura: la existencia de una doble fuente de la imitación artística -arte y Naturaleza- ninguno de cuyos términos puede eliminarse, y los duros ataques a la figura del connoisseur en nombre del verdadero crítico. Así, desde el primer momento reivindica la complementariedad entre el estudio de la naturaleza y el de las producciones artísticas; es preciso tomar de cada término lo que le falta al otro para componer un conjunto armónico.

Sin embargo, si algo diferencia al auténtico crítico del simple connoisseur es su continuo estudio del universo físico. El connoisseur aparenta un saber que sólo posee quien, aproximándose al genio, domina las reacciones de la naturaleza. Como Diderot, Marmontel pone ejemplo aquí a La Tour, ese "espía de la naturaleza" acostumbrado a sorprenderla para imitarla a la perfección: ¿quién podrá criticar su imitación sin conocer igualmente bien esa naturaleza? No es una absoluta superioridad del artista sobre el crítico lo que aquí se postula, sino más bien la exigencia de que ésta último esté bien imbuido de todas las dificultades técnicas de la imitación plástica, exigencia que compartirán Diderot y Watelet y sobre la que, sin embargo, se mostraría escéptico Falconet, para quien sólo el artista está capacitado para hablar de arte. El conocimiento del connoisseur no es completo porque sólo conoce el arte e ignora la naturaleza: puede elogiar un claroscuro y encontrarse con que se debe a una patina natural y no a una elección deliberada. Conocer a fondo la maniera de un artista sirve sólo para que el que pretende gozar, pero no para el que quiere juzgar. En resumen, no se puede juzgar un cuadro sólo a partir de otros cuadros, pero tampoco se puede prescindir del arte y acudir sólo a la naturaleza: el modelo ideal no existe concretamente en ninguna parte, ni en la naturaleza ni en el arte; es una construcción mental que realiza el crítico

tomando como base ambos polos de la realidad y que le sirve "...para estar en situacion de criticar al mismo tiempo la imitaci3n y el modelo" (63).

Un tercer g3nero global de aplicaci3n de la cr3tica es, por 3ltimo, el apartado literario, el de las "bellas letras", que constituye, por supuesto, el terreno predilecto de Marmontel. Es aqu3 donde la vigencia de los g3neros se mantiene de modo m3s absoluto, a pesar de las declaraciones antinormativas de Marmontel, y as3 se puede decir que no hay un claro modelo de cr3tico literario, sino m3s bien un modelo para cada uno de los g3neros literarios.

En el primero de ellos, la Historia, la figura del historiador y del cr3tico practicamente se confunden, al contrario que en otros g3neros. Al segundo se le exigen casi las mismas condiciones que al primero: erudici3n por un lado y, por otro, simplicidad majestuosa, claridad, decencia, rapidez de narraci3n y precisi3n para "pintar las grandes cosas con sus propios colores" (64).

Inmediatamente conectadas a la historia aparecen la elocuencia y la moral, g3neros que tienen un 3nico objeto de plena utilidad social: mostrar la verdad e impulsar al hombre hacia la virtud. Es ese objeto el que provoca la dificultad de la cr3tica y el escaso n3mero de personas que pueden ejercerla en estas materias, ya que el esp3ritu rara vez posee el doble arte de seducir y persua-

dir con los contenidos de la verdad (65). Es necesario que elocuencia y moral sean términos siempre íntimamente conectados. De ahí la distinción de Marmontel entre la falsa elocuencia ("grandes palabras que no dicen nada grande") y la verdadera ("emanación de un alma a la vez grande, simple, fuerte y sensible"). Por otro lado, la exigencia de que el crítico en elocuencia sea él mismo elocuente no es sino una versión más de la idea según la cual el crítico debe participar, en cierto modo, del arte y no mirarlo desde fuera: "Osamos decirlo, para ventaja de las almas sensibles: el que se penetra vivamente de lo bello, de lo conmovedor, de lo sublime, no está lejos de expresarlo, y el alma que recibe el sentimiento de todo ello con un cierto calor puede a su vez producirlo" (66).

Del mismo modo, el que ejerce la función de crítico en el terreno de la moral debe ser ante todo un hombre: no se le exigirá la absoluta virtud, sino que su conocimiento surge de haber experimentado en propia carne también las debilidades y pasiones humanas. Es el philosophe por excelencia, profundamente imbricado en la vida, el encargado de depurar la historia de los prejuicios acumulados durante siglos, y en esta tarea toma como objeto no sólo a los individuos particulares sino también a las sociedades y naciones (67). En esta caracterización del crítico de la moral aparece también un tema caro al

Diderot del artículo Encyclopédie: la idea de que el philosophe no puede cumplir sus tareas en solitario, el llamamiento a la unidad militante de los filósofos y a su propia toma de conciencia como dirigentes de la opinión pública (68).

Apartados diferentes dedica Marmontel también a la Comedia, la Epopeya y la Tragedia, temas sobre los que se extiende largamente en otros artículos. En cuanto a la Comedia, la valora sobre todo por su riqueza para ofrecer una descripción del mundo. Recoge la teoría clásica de los caracteres, pero los desuniversaliza al reconocer una infinita variedad de matices para cada carácter en aras de la multiplicidad de lo real. El modelo ideal en comedia surgirá, así, de la combinación entre el carácter genérico y su matiz concreto, en un marco en el que la expresión y la fuerza de las situaciones son mucho más importantes que el respeto a las reglas : en un posible conflicto entre la expresión y la norma, el crítico siempre antepondrá la primera.

Por lo que respecta a la Tragedia, es, sin lugar a dudas, el género en el que Marmontel más se acerca a la teorización del Sublime. Aún permaneciendo en buena medida apegado a la idea clasicista de la tragedia como forma superior del arte, el desarrollo de esta idea presenta aspectos novedosos, en el contexto de un claro privilegio del sentimiento sobre las reglas. Así, afirma

Marmontel que la tragedia imita a la Naturaleza, pero una Naturaleza en sus mayores proporciones, en contracción y no en reposo, en la tensión procedente de las pasiones violentas y de los grandes peligros (69). A ese nuevo rostro de la naturaleza corresponde, según Marmontel, el predominio del sentimiento sobre la frialdad de la norma. Con una consecuencia en lo referente al modelo de crítico en tragedia: no puede juzgar el arte del sentimiento quien carezca de éste. No es la frialdad objetiva lo que se solicita del crítico, sino la comunidad de entusiasmo. El modelo intelectual de lo que ha de ser la tragedia no lo encontrará el crítico ni en el curso normal de la vida de la sociedad, ni en ninguna de las tragedias existentes -que, en su individualidad, no pueden ofrecer un modelo válido para todo el género-, ni tampoco en la historia, donde cada acontecimiento, por heroico que sea, es difícilmente generalizable. El modelo sólo surgirá de la combinación activa, en la mente del crítico, de materiales procedentes de los tres campos citados.

Este mismo modelo regirá también para la Epopeya, pero sólo en sus partes dramáticas, aquéllas en las que el autor hace hablar a sus personajes. Pero la epopeya tiene también una parte épica en la que es el propio poeta el que habla, y entonces oímos la voz directa del genio. Cuando el poeta ocupa el lugar de sus personajes es el momento en que el genio rompe todas sus

cadena: el poeta quebranta las leyes, franquea los límites del mundo. La epopeya es el género poético por excelencia, aquél en que el genio no conoce límites ni reglas. El crítico que juzga la epopeya tampoco debe conocerlas: ni a la fría razón ni al "gusto tímido" corresponde juzgar las grandezas de este género. El modelo ideal no surgirá ni de la naturaleza ni del arte, sino de una profundización genial y subjetiva de ambas fuentes por el entusiasmo del crítico, que queda elevado, una vez más, a la misma categoría de las producciones que ha de juzgar.

Las reflexiones de Marmontel sobre Boileau corroboran las exigencias antes mantenidas para el crítico. Boileau no es, en su opinión, lo que se puede llamar un critique supérieur, ya que es culpable de juzgar sólo por comparación, esto es, de no haberse forjado un verdadero modelo ideal intelectual. Y, si no se ha forjado tal modelo, es porque ha carecido de la necesaria participación del crítico en el entusiasmo del genio; le ha faltado imaginación y sentimiento, cualidades que se atribuyen en cambio, a Malebranche -al que Diderot valoraba del mismo modo en el artículo Malebranchisme- o a La Fontaine. La nueva figura del crítico se completa, así, con el ataque a la estrechez racionalista del crítico clasicista, personificado en Boileau, que aparece como el crítico que, demasiado débil para formarse un auténtico modelo intelectual, acaba por remitirse siempre a los modelos

existentes y por convertirse en esclavo de unas reglas a las que sólo su mediocridad ha dotado del carácter de universales. Un crítico semejante ha de chocar siempre con la diversidad real de las obras de arte, y valorando unas por encima de otras sin modelo mental definido no podrá evitar caer en la más detestable arbitrariedad.

Frente a Boileau y el crítico incapaz de forjarse su modelo, aparece el critique superieur, definido con los ribetes del genio. Su existencia, como la de las verdaderas normas naturales, no es una traba sino un estímulo para el artista genial, al que impulsará siempre a defender su propia actividad creadora frente al yugo de las reglas. Nunca le pedirá que se someta a una servil imitación de los antiguos o de la naturaleza. Y, ante todo, proporcionará al genio fuerza para romper con las convenciones (Shakespeare es, para Marmontel, el héroe de un teatro grande y fuerte en el que para nada está presente Aristóteles).

Sin embargo, en un segundo momento, la equiparación del crítico a guardián o protector de la libertad del genio lleva a Marmontel al tema de las relaciones entre gusto y genio. En un principio, la contraposición entre ambos parece clara: Marmontel avanza la tesis de una relación casi matemática entre aumento de la complejidad del gusto y pérdida o entibiamiento de la imaginación. Homero, Lucrecio, Milton o Corneille son genios

que han florecido precisamente en tiempos de ignorancia. Pero unas líneas más abajo Marmontel vuelve sobre sus propios pasos para afirmar que no es el gusto sino el mal gusto el enemigo del genio. Sobre esta salvación de la idea del buen gusto se inserta la reivindicación del estudio: si es verdad que se nace con el talento necesario para convertirse en un buen crítico, con las disposiciones mentales requeridas, tales potencialidades sólo se desarrollan mediante el ejercitamiento y el estudio. El gusto, que se adquiere, es una condición necesaria para la expresión del genio, con el que se nace. La ansiada y tranquilizadora síntesis entre sujeto y objeto, tan buscada por Diderot, queda así planteada por Marmontel al nivel de la crítica, pero al precio de una autocensura del propio discurso, que se niega a aceptar las implicaciones subjetivistas que encierra.

Perfectamente coherente con lo anterior es la conclusión final de Marmontel: el postulado de una utópica república de críticos, "société des gens des lettres", como diría D'Alembert en su Essai de 1753. La descripción de las condiciones ideales del crítico, del encuentro sin violencias y casi idílico entre gusto y genio, choca con una historia en la que Marmontel observa siempre al autor brillante tropezando contra el muro de la ignorancia, una historia en la que los críticos ignorantes han abundado más que los superiores; con un presente

(7) En unos párrafos que tienen mucho que ver con la polémica sobre la posteridad, de la que se hablará más abajo, Jaucourt opina que nuestra actuación debe ir guiada por la rectitud, sin importar la consideración social: "Si tuviéramos un espejo mágico que nos descubriera sin cesar las ideas que de nosotros tienen quienes nos rodean, más valdría romperlo que hacer uso de él". Fama y consideración son sólo productos a posteriori de unas acciones que deben ser realizadas sin tenerlos en cuenta.

(8) A este "héroe" le espera, sin embargo, una nueva decepción: tras cada conocimiento, viene la conciencia de los límites tan estrechos que la naturaleza ha dado a nuestra inteligencia. No hay un pesimismo del progreso, pero sí de la idea de conocimiento absoluto: la inteligencia humana tiene limitaciones insalvables, pero están aún tan lejanas que es posible mantener el mito del progreso.

(9) Para el Chevalier de Jaucourt, genio y honnête homme no son conceptos contrapuestos, como suele ocurrir en la Enciclopedia. Pero ello porque tiene buen cuidado de aclarar que su honnête homme es algo muy distinto al cortesano frívolo y galante estigmatizado por los philosophes: "Dichoso el que sabe distinguir la verdadera honestidad de esa otra artificiosa y frívola".

## NOTAS

(1) Este carácter "inquietante" es el que aparece de modo explícito en los numerosos artículos que enfocan el problema de los desórdenes de la imaginación desde el punto de vista médico. En estos textos -escritos, como ha señalado Jacques Proust, por médicos de la escuela de Montpellier, la más renovadora de la Francia del XVIII- no se suele hablar, naturalmente, de genio sino de "enfermedad nerviosa", "cerebro enfermo", "desórdenes de la imaginación", etc., pero la idea de fondo es la misma: la imaginación desbocada y sustraída al control de la razón se convierte, a la vez, en fuente de peligro potencial para la sociedad y de destrucción, en forma de enfermedad, para el sujeto que la sufre. Esta concepción de la enfermedad mental viene claramente expresada en el artículo Maladie, firmado por el médico Menuret, para quien el enfermo mental es la persona que, al desprenderse de los apoyos de la razón, rompe el contacto con el mundo exterior y se encierra en su propia mente, que entra así en un callejón sinsalida. Muchos otros artículos profundizan en estas cuestiones: así, Stupidité, Folie, Fanatisme, Lunacie, Frénésie, Manie, Fureur, Mélancolie, Delire... Para más detalle, vid. FOUCAULT, M.: Historia de la locura en la época clásica, México, 1967, cap. IV; ROGER, J.: Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII

siècle, Paris, 1971; WILLARD, N.: La génie et la folie au XVIII siècle; FINCH, R.: The Sixth Sense.

(2) Vid. HIRSCHMAN, A.O.: Las pasiones y los intereses, México, 1978, pp. 28-38, así como el capítulo titulado precisamente "Rehabilitation des passions humaines" de LAUNAY, M. y MAILHOS, G.: Introduction à la vie littéraire du XVIII siècle, pp. 111-138.

(3) La rehabilitación de las pasiones es uno de los primeros temas que surgen en el complejísimo pensamiento diderotiano. En una obra tan temprana como los Pensées philosophiques de 1746 puede leerse: "Se increpa sin cesar a las pasiones; se les imputan todas las penas del hombre, y se olvida que son también la fuente de todos sus placeres. Hay en su constitución un elemento del que no se puede decir nada demasiado bueno ni demasiado malo. Pero lo que me causa risa es que no se las mire nunca más que desde el lado malo. Se creería que se injuria a la razón diciendo una palabra en favor de sus rivales. Y sin embargo sólo las pasiones, las grandes pasiones, pueden elevar el alma a las grandes cosas. Sin ellas no hay nada sublime ni en las costumbres ni en las obras; las bellas artes retornan a la infancia y la virtud se hace minuciosa". (ed. cast. Buenos Aires, 1973, pg. 35). Vid. IPOTESI, M.: "Diderot et la révalorisation des instincts", en Anna-

li della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari, XIX-XX, 1976/77, pp. 329-351.

(4) BENREKASSA, G.: "L'article 'Jouissance' et l'idéologie érotique de Diderot", en Dix-Huitième Siècle, 12, 1980, pp. 9-34.

(5) Pero es el momento de recordar que, para Diderot, el "exceso de razón" puede ser tan perjudicial como el de la imaginación. El monismo filosófico de Diderot le hace desconfiar de que la sola razón produzca un conocimiento completo. Lo plantea de modo muy claro, por ejemplo, en el artículo Pyrrhonienne ou Scéptique, Philosophie: "Concluiremos que, estando todo ligado en la naturaleza, no hay nada, propiamente hablando, de lo que el hombre tenga un conocimiento absoluto, completo, ni siquiera de los axiomas más evidentes, porque sería preciso que tuviera el conocimiento de todo". Y, más adelante, concluye: "Hay, pues, una especie de sobriedad en el uso de la razón a la que hay que someterse o resolverse a flotar en la incertidumbre; un momento en que su luz, que había sido creciente, comienza a debilitarse, y en el que conviene detenerse en todas las discusiones".

(6) Jaucourt remite aquí a los artículos Astrologie y Dévination.

(7) En unos párrafos que tienen mucho que ver con la polémica sobre la posteridad, de la que se hablará más abajo, Jaucourt opina que nuestra actuación debe ir guiada por la rectitud, sin importar la consideración social: "Si tuviéramos un espejo mágico que nos descubriera sin cesar las ideas que de nosotros tienen quienes nos rodean, más valdría romperlo que hacer uso de él". Fama y consideración son sólo productos a posteriori de unas acciones que deben ser realizadas sin tenerlos en cuenta.

(8) A este "héroe" le espera, sin embargo, una nueva decepción: tras cada conocimiento, viene la conciencia de los límites tan estrechos que la naturaleza ha dado a nuestra inteligencia. No hay un pesimismo del progreso, pero sí de la idea de conocimiento absoluto: la inteligencia humana tiene limitaciones insalvables, pero están aún tan lejanas que es posible mantener el mito del progreso.

(9) Para el Chevalier de Jaucourt, genio y honnête homme no son conceptos contrapuestos, como suele ocurrir en la Enciclopedia. Pero ello porque tiene buen cuidado de aclarar que su honnête homme es algo muy distinto al cortesano frívolo y galante estigmatizado por los philosophes: "Dichoso el que sabe distinguir la verdadera honestidad de esa otra artificiosa y frívola".

(10) Vid. DIECKMANN, H.: Le Philosophe. Texts and Interpretations.

(11) Aunque el artículo Philosophe aparece sin firma, es hoy casi unánimemente aceptada la autoría del gramático César Chesneau Du Marsais, autor de los más importantes artículos gramaticales de la Enciclopedia y uno de los colaboradores más cercanos a Diderot y más estimados por éste. De hecho, es muy probable que el artículo en cuestión sea fruto de más de una conversación entre ambos filósofos.

(12) Tema que constituye el objeto de una de las más importantes obras políticas de Diderot: el Essai sur les règnes de Claude et Néron.

(13) "Este estado es aquél en el que se encontraría el hombre si viviera absolutamente solo, abandonado a sí mismo y apartado de todo comercio con sus semejantes. Tal hombre sería, sin duda, bien miserable y se encontraría continuamente expuesto, por su debilidad e ignorancia, a perecer de hambre o de frío o entre los dientes de alguna bestia feroz".

(14) Frente al intento de Bacon de construir por sí solo toda una filosofía natural, Diderot reafirma aquí la impo-

sibilidad de realizar esta tarea si no es de modo colectivo, en el marco de una agrupación de philosophes que comprenden el alcance de su papel social.

(15) Donde Diderot aclara el papel de los editores de la Enciclopedia (es decir, D'Alembert y él mismo) como una mera labor de coordinación que debe respetar escrupulosamente la manera de pensar y expresarse de cada autor.

(16) En la fragmentaria edición de las Oeuvres de Diderot que realizó Naigeon en 1798 incluía ya el artículo Génie.

(17) Diderot según Diderot, pg. 72.

(18) VENTURI, F.: Jeunesse de Diderot, pp. 344-345; DIECKMANN, H.: "Diderot's Conception of Genius". En la nota nº 19 de este último artículo, Dieckmann resume con detalle la larga serie de razones que apoyan la atribución a Saint-Lambert y el rechazo de la autoría de Diderot; son principalmente tres: a) Grimm, en la Correspondance Littéraire atribuye el texto a Saint-Lambert; b) el artículo en cuestión fue incluido en una edición de las Obras de Saint-Lambert supervisada por él mismo; c) en una carta de Saint-Lambert a su editor, se refiere al artículo Génie como propio. Toda esta serie de cuestiones plantea-

das en torno a la autoría pueden verse con detalle en la Introducción de Paul Vernière al artículo Génie en su edición de las Oeuvres Esthétiques de Diderot, pp. 5-8.

(19) El elogio de Shaftesbury que sigue a esta valoración del entusiasmo es demasiado tajante como para no ver en él al menos el espíritu de Diderot. Mientras en el texto reproducido en las Oeuvres de Saint-Lambert el mayor elogio corresponde a Locke, en el de la Enciclopedia el de Shaftesbury es cualitativamente superior, considerándosele creador: "Hay muy pocos errores en Locke y demasiadas pocas verdades en Mylord Shaftesbury; el primero, sin embargo, no es más que un espíritu estenso, penetrante y justo, y el segundo es un genio de primer orden. Locke ha visto; Shaftesbury ha creado, construido, edificado". Conviene recordar en este sentido el anónimo artículo Mémoire, en el que se critica la idea de Locke según la cual la memoria consiste en despertar las percepciones que el alma ya ha tenido; esto, según el autor del texto, no es sostenible; establece una clara distinción entre Memoria e Imaginación: la imaginación despierta las percepciones mismas, mientras que la memoria no recuerda sino los signos y las circunstancias de éstas. Las percepciones que somos capaces de volver a despertar en nuestra mente son las que dan origen a la imaginación; aquéllas de las

que sólo podemos evocar los signos o alguna circunstancia o idea general son la materia de la memoria. Pero es preciso lograr un perfecto equilibrio entre memoria e imaginación, sin el predominio de ninguna de las dos.

(20) El largo e importante artículo Législateur, que apareció sin firma pero que J. Lough atribuye a Saint-Lambert, es una prueba de ello. Una traducción de este texto puede consultarse en La Enciclopedia. Selección de artículos políticos, edición de Ramón Soriano y A. Porras, Madrid, 1986, pp. 82-106.

(21) Como ocurre, por otro lado, en numerosos escritos estéticos de Diderot. Baste recordar las célebres reflexiones sobre la complementariedad entre el fuego de la sensibilidad y la frialdad de la técnica interpretativa cuidadosamente aprendida, en el Paradoxe sur le Comedien.

(22) Sobre todo la Carta XVIII, "De la Tragedia", donde escribe Voltaire refiriéndose a Shakespeare: "El creó el teatro. Tenía un genio lleno de fuerza y de fecundidad, natural y sublime, sin la menor chispa de buen gusto y sin el menor conocimiento de las reglas" (ed. de F. Savater, Madrid, 1976, pg. 147). La actitud de Voltaire ante Shakespeare es el objeto del ya clásico libro de LOONSBURY, T. R.: Shakespeare et Voltaire.

(23) "Se ve que tenía un buen baño de historia antigua y moderna, de mitología y de lo que constituye la erudición poética...Sus descripciones son exactas...Conocía a los dramaturgos griegos y latinos y se sabe que tomó de Plauto la intriga de una de sus piezas".

(24) "Pope concluye que, pese a todos los defectos que la más estricta crítica puede encontrar en Shakespeare y pese a toda la irregularidad de sus piezas, se debe considerar a sus obras, comparadas con otras más pulidas y regulares, como un antiguo edificio majestuoso de arquitectura gótica comparado con uno moderno de arquitectura regular. Este último es más elegante y brillante, pero el primero tiene algo más de fuerza y grande. Hay que confesar que hay en uno material suficiente para proporcionar varios de la otra clase...Todo lo que hay de defectuoso no impide que el cuerpo inspire respeto".

(25) "Si en Shakespeare consideramos a un hombre nacido en un siglo grosero, que recibió la educación más baja, sin instrucción ni del mundo ni de los libros, debe ser mirado como un prodigio; si se le mira como un poeta que debe gustar a los espectadores refinados e inteligentes, hay que rebajar algo este elogio. En sus composiciones es lamentable que escenas llenas de calor y de pasión se vean a menudo desfiguradas por una mezcla de irregula-

ridades insoportables e incluso absurdidades; quizás estas deformidades sirvan para hacer admirar más las bellezas que rodean".

(26) "En una misma obra la escena está ya en Londres ya en York y corre, por así decir, de un extremo a otro de Inglaterra. En otra obra, en un acto nos encontramos en el centro de Escocia y en el siguiente en la frontera".

(27) Vid. ARISTOTELES-HORACIO-BOILEAU, Poéticas, ed. de A. González, Madrid, 1982; ANONIMO (Pseudo-Longino), De lo Sublime, Barcelona, 1977.

(28) Es la misma opinión que mantiene el autor del anónimo artículo Acte, que encuentra fundado el principio de tener que dividir una tragedia en actos, pero no el que éstos tengan que ser por fuerza cinco como manda Horacio: "La división en cinco actos es una regla arbitraria que se puede violar sin escrúpulos". Horacio prescribía esta regla en los versos 189-190 de su Ars Poetica: "La obra que quiera ser reclamada y puesta en escena que no sea más breve ni más larga de cinco actos" (ed. de A. González, cit., pg. 131).

(29) Según Marmontel, esta no limitación da a la epopeya sobre la tragedia las mismas ventajas que presenta la

poesía sobre la pintura: la tragedia es un cuadro y la epopeya una sucesión de cuadros. Volveré sobre este tema al tratar la cuestión del ut pictura poesis.

(30) esta concepción de la regla en Marmontel quedará precisada con mucha más rotundidad en los artículos que con su firma aparecerán los cuatro tomos de los Supplements. Hay que destacar, en este sentido, el largo artículo Règles, donde Marmontel relativiza la norma estética partiendo de la propia inseguridad en materia de gusto: si la Razón es una guía segura en filosofía y en moral, no lo es en gusto, terreno en el que históricamente las diferencias son tan notables que no permiten certeza absoluta; además, en cada pueblo ha habido siempre un doble código estético, el de las personas ilustradas y el del vulgo. La solución a esa desesperada búsqueda de las reglas del gusto pasará, necesariamente, por la propia experiencia subjetiva del genio: "...las reglas son las lecciones de la experiencia, el resultado de la observación sobre lo que debe gustar o disgustar". Pero precisamente esta experiencia hace al genio o al philosophe diferenciar dos partes en la materia estética. La primera es la del bon sens, constituida por aquellos aspectos racionales y seguros, como la exigencia de verosimilitud, la convenance, etc. En esta parte del gusto es posible encontrar reglas universalmente válidas e invariables

en cuanto que racionales: "Esta parte del gusto es competencia de la razón; es susceptible de esa evidencia que golpea a los hombres desde que son ilustrados". No son por supuesto un obstáculo para el genio; al contrario, reconoce éste en ellas una guía y además el conocimiento intuitivo que de ellas posee le libera de los tediosos tanteos del aprendizaje. Pero hay una segunda parte del gusto que constituye ya el terreno de lo inseguro: el terreno del sentimiento, la imaginación, la emoción. Es en él donde se produce la variación en materia de gusto. De esta variación histórica deduce Marmontel tres consecuencias esenciales: 1) la existencia de una serie de modelos diferenciados; 2) la idea de la desigualdad en el progreso de las distintas artes; 3) la falta de seguridad de los modelos: son sólo guías que el genio podrá desobedecer si su examen crítico así se lo dicta. El modelo por excelencia es, por supuesto, el griego, del que Marmontel habla en términos entusiastas, considerando a los griegos como proveedores de reglas -aunque sólo en escultura y arquitectura; en pintura y en música el modelo son para él los italianos- en virtud de su genial acercamiento a la Naturaleza. El genio debe estudiar las producciones de griegos e italianos, pero no para imitarlas sino para comprender su método: las reglas están siempre en la naturaleza y no en las obras, y es el modo de crear y no los productos de la creación lo que consti-

tuye la lección última. Pero también habla del peligro de convertir en regla la propia teoría individual: es un falso genio y un artista mediocre el que, sobre su sola práctica, sea ésta buena o mala, construye una teoría y propone reglas. Sin embargo, con estas reservas, queda abierta la puerta al triunfo del genio: "Los verdaderos legisladores de las artes son aquéllos que, remontándose al principio de las cosas, después de haber estudiado en los hombres, en la naturaleza y en las artes mismas las relaciones de los objetos con el alma y los sentidos, y las impresiones de placer o disgusto que resultan de estas relaciones; después de haber sacado de la experiencia de todos los siglos y, sobre todo, de los siglos ilustrados, inducciones que determinan los procedimientos más seguros, los medios más poderosos y los efectos más constantemente infalibles, dan estos resultados como reglas, sin pretender que el genio se someta a ellas servilmente y no tenga el derecho a separarse de ellas siempre que sienta que le pesan y le oprimen. Son medios de hacerlo bien que se le proponen, dejándole la libertad de hacerlo mejor: sólo se equivoca el que, cuando se separa de las reglas, lo hace peor; y, lo mismo que no hay nada más común que una obra regular y mala, es posible, aunque más raro, producir una que guste universalmente en contra de las reglas y a pesar de ellas". Estas reflexiones serán desarrolladas y matizadas por Marmontel en otros artículos

de los Supplements, como Image o Convenances.

(31) "Es más esencial ser entusiasta para el músico que para el poeta, para el poeta que para el pintor, para el pintor que para el orador y para el orador que para el hombre que conversa".

(32) Vid. el apartado titulado "Diderot et les science de la vie", en BONNET, J.C.: Diderot. Textes et débats.

(33) La mejor exposición de conjunto sobre el problema de la unidad de la naturaleza -aunque dedica muy pocas páginas a la Enciclopedia y a Diderot- sigue siendo la clásica obra de LOVEJOY, A.O.: La gran Cadena del Ser Historia de una Idea, conjunto de lecciones pronunciada en Harvard en 1932/33.

(34) Art.cit., pp. 164-165.

(35) La interesante figura de Alexandre Deleyre ha sido objeto de estudio por Franco VENTURI en su Utopia e riforma nell'Illuminismo, pp. 99-104.

(36) Los enciclopedistas se muestran, en este terreno claramente deudores de la obra pionera en la de unci de los excesos del entusiasmo: la Letter concerning I thusiasm, de Shaftesbury.

(37) "Yo conjeturo que estos hombres, de un temperamento sombrío y melancólico, no debían esa penetración extraordinaria y casi divina que se les notaba a intervalos y que les conducía a ideas ya locas, ya sublimes, más que a algún desarreglo periódico de la máquina. Se creían entonces inspirados y estaban locos: sus accesos eran precedidos de una especie de embrutecimiento que ellos miraban como estado del hombre bajo la condición de naturaleza depravada. Sacados de este letargo por el tumulto de los humores que se elevaban en ellos, imaginaban que era la divinidad que descendía, que los visitaba, que los trabajaba; que el soplo divino con el que habían sido primeramente animados retomaba una porción de su energía antigua y original, y daban preceptos para encaminarse artificialmente a este estado de orgasmo y embriaguez en el que se encontraban por encima de sí mismos y que añoraban; semejantes a los que han experimentado el encantamiento y el delicioso delirio que el uso del opio lleva a la imaginación y a los sentidos; felices en la embriaguez, estúpidos en el reposo, fatigados, colmados, aburridos, les disgustaba la vida común; suspiraban después del momento de exaltación, inspiración, alienación. Tranquilos o agitados, huían al comercio de los hombres, insoportables para sí mismos o para los demás. ¡Qué de cerca se tocan el genio y la locura! Aquéllos a los que el cielo ha señalado, para bien y para mal, se encuentran

más o menos sometidos a estos síntomas: los tienen más o menos frecuentes, más o menos violentos".

(38) Diderot asigna a las circunstancias, a "la época", un papel importante en las manifestaciones del genio, pero no una función constitutiva: el genio es un don natural que existe de modo previo a las circunstancias que lo modifican. Por el contrario, para Helvetius el genio no es más que un raro producto de condiciones externas favorables y educación. Diderot rechazaría explícitamente las opiniones de Helvetius en su Réfutation de l'ouvrage d'Helvetius intitulé De l'Homme, publicada en 1778.

(39) "De ahí que nada es tan firmemente creído como aquello acerca de lo cual menos se sabe y que haya gentes tan seguras como los que nos cuentan fábulas, como alquimistas, adivinos, indicadores, quirománticos, médicos, id genus omne, a los que de buena gana añadiría, si me atreviera, dice Montaigne, una multitud de intérpretes y controladores de los designios de Dios que hacen gala de encontrar las causas de cada accidente y de ver en los secretos de la voluntad divina los motivos incomprensibles de sus obras".

(40) Conviene recordar aquí el artículo Cyniques, de Diderot, en el que, a propósito de dicha escuela filosófica,

se plantea el tema de la locura del genio como prejuicio social: "Cuando se examina de cerca la extravagancia de los cínicos se aprecia que esta consistía, principalmente, en transportar a la sociedad las costumbres del estado de naturaleza. O no se dieron cuenta o se preocuparon poco del ridículo a que debía dar lugar entre hombres corrompidos y delicados la conducta y los discursos de la inocencia de los primeros tiempos y la rusticidad de los siglos de la animalidad". De todas formas, Diderot no realiza una defensa a ultranza de los cínicos: si su supuesta locura es un prejuicio, no es menos cierto que esa extravagancia es considerada real por los hombres. e impide al filósofo una actuación positiva en el terreno social. En este artículo aparece también la diferenciación entre falso y verdadero entusiasmo: "Los falsos cínicos fueron un populacho de bribones disfrazados de filósofos, y los cínicos antiguos personas muy honestas que no merecieron sino un reproche en el que no se cae comúnmente: haber sido Entusiastas de la virtud".

(41) Vid. el ya citado artículo Législateur, de Saint-Lambert: "El legislador adecúa las leyes civiles a las leyes constitucionales; en muchos casos no serán las mismas en una monarquía o en una república, en un pueblo campesino o en uno comerciante; cambiarán según las época, las costumbres, los climas. Pero estos climas, ¿tienen

tanta influencia en los hombres como algunos autores han pretendido; o influyen tampoco sobre nosotros como han asegurado otros autores? Esta cuestión merece la atención del legislador".

(42) Jaucourt afirma, además, la necesidad de tener en cuenta no la experiencia individual sino la colectiva: "No han comprendido que la verdadera experiencia, la única digna de este nombre, es la experiencia general que resulta de los descubrimientos físicos, químicos, anatómicos... de los médicos de todos los países y de todos los tiempos".

(43) Diderot critica aquí, sin embargo, las explicaciones supersticiosas de los poderes del genio, que para él es siempre un dato natural si no explicado por lo menos explicable: "No queremos extender esta apología a quienes han llenado el espacio entre los cielos y la tierra de naturalezas intermedias entre el hombre y Dios, que les obedecían, y han acreditado sobre la tierra todos los sueños de la magia, la astrología y la cábala. Abandonamos a tales teósofos a todos los epítetos que se les quieran dirigir".

(44) Obsérvese que Voltaire y Marmontel coinciden en asignar al esprit de finesse un género literario menor, como es el epigrama.

(45) DIDEROT - FALCONET: Le Pour et le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pléne et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture, Paris, 1958.

(46) Vid. DIECKMANN, H.: "Diderot et Galiani", en Convegno Italo-Francese sul tema: Ferdinando Galiani (Roma, 25-27 de mayo de 1972), Roma, 1975. A Galiani, que defiende posiciones muy próximas a las de Falconet, corresponde una de las afirmaciones más rotundas que he podido encontrar en el marco de la polémica sobre la posteridad: "La posteridad no es más que un ser posible y nosotros somos seres reales. ¿Es posible que los seres reales se vean obstaculizados por los seres posibles hasta el punto de ser desgraciados por ello? No" (carta de Galiani a Suard citada por Yves Benot, op.cit., pg. 12).

(47) "L'Esthétique des Lumières", pp. 25-26 de la trad. castellana.

(48) "Ese Ronsard tan alabado por todos los hombres de su siglo no tiene ya nombre. Ese Perrault, tan poco estimado durante su vida, comienza a tener celebridad; y no me refiero al famoso arquitecto del peristilo del Louvre, sino al autor, todavía demasiado poco conocido, del Parallèle des Anciens et des Modernes, una obra por encima

de las luces y de la filosofía de su siglo y que ha caído en el olvido por culpa de algunas líneas de mal gusto y ciertos errores que contiene junto a una gran cantidad de verdades y juicios excelentes".

(49) Interesa destacar, en este sentido, el artículo Heros firmado por el Chevalier de Jaucourt. En él se lamenta de que la palabra héroe conserve en época moderna sólo su significación militar, que la mayoría de las veces no es otra cosa que el ocultamiento de crímenes bajo la apariencia de la virtud. Ser un gran hombre significa poner el genio y el talento al servicio de las virtudes morales (César es calificado de héroe mientras que Marco Aurelio ofrece el modelo de gran hombre); la gloria de las armas se debe al azar, mientras que lo que se logra por la virtud es algo que nos pertenece. El héroe puramente militar ofrece así un ejemplo de ese genio incontrolado y no benéfico que tanto temen los enciclopedistas: su capacidad y su valor pueden ser necesarios a la sociedad, pero a condición de que tengan siempre como horizonte "...un amor y un deseo sincero de felicidad pública". La actitud de Jaucourt ante el tema de la guerra aparece clara en el artículo Guerre (Droit Naturel), en el cual, tras dos artículos técnicos de Le Blond y Tresan, lamenta los desastres bélicos y afirma que los soberanos siempre han ocultado al pueblo los verdaderos mo-

tivos de las guerras y que las justificaciones de éstas recurriendo a las ideas de gloria o necesidad de ampliaciones territoriales "...no son derechos sino horrores". Jaucourt aparece en este terreno concreto muy influenciado por el Esprit des Lois, pero abandona el tono moderado de Montesquieu para invertir cuidadosamente todas las clásicas nociones del honor militar.

(50) En los siguientes términos aborda aquí Marmontel la labor antioscurantista del philosophe: "¿No habrá al menos una clase de hombres lo bastante por encima del vulgo, sabios, valientes, elocuentes, como para levantar a la gente contra sus opresores y hacerle odiosa una tan bárbara gloria?".

(51) Es éste un tema central en la teoría política de los enciclopedistas. Vid. al respecto la antología de textos Artículos políticos de la "Enciclopedia", preparada por R. Soriano y A. Porrás.

(52) Juicio sobre Virgilio como intelectual que contrasta con los grandes elogios que el propio Marmontel hace de él como poeta en otros textos.

(53) Esta necesidad de distinguir "grados" aparece también en el artículo Mérite, de Jaucourt, donde, en el marco

de la reivindicación ilustrada del mérito como valor social alternativo al del privilegio, se afirma que la bondad de una acción y el mérito que de ella se obtiene ofrecen distintos grados que la sociedad debe conocer para atribuir con justicia su consideración. Desde que el hombre vive en sociedad hay reglas de conducta; su observación hace la perfección de la naturaleza humana, pero el hombre es por naturaleza imperfecto y reconoceremos un mayor mérito en quien usa sus facultades para progresar hacia una mayor perfección.

(54) El legislador, que asume los valores míticos del Creador de una nueva comunidad política, no sólo debe arrostrar en su empresa las más grandes dificultades, sino que la marca de su genio consiste en hacerles frente sin violencia. El siguiente párrafo de Marmontel es toda una declaración política: "Pero se debe descontar del mérito del éxito todo lo que signifique violencia. Es bello prever, como Lucurgo, que se humanizará mediante la música a un pueblo feroz; no hay ningún mérito en pensar como el zar hacerse obedecer a sablazos. La única dominación gloriosa es aquélla que los hombres prefieren o por razón o por amor...Desconfiá de cualquiera que pretenda hacer a los hombres más felices de lo que éstos quieren ser; es la quimera de los usurpadores y el pretexto de los tiranos".

(55) Se encuentra, en este punto, un fuerte acento de crítica religiosa: "Me asombra enormemente que aquéllos que han enseñado a los hombres la inmortalidad del alma no les hayan persuadido, al mismo tiempo, de que en su tumba oirán los diversos juicios que se emitan sobre ellos cuando ya no estén".

(56) SEZNEC, J.: Essais sur Diderot et l'Antiquité, sobre todo el capítulo titulado "Le Singe Antiquaire"; HENARES, I.: La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, pp. 147-158.

(57) HENARES, I.: op.cit., pg. 153.

(58) Bajo el encabezamiento Critique aparece también en la Enciclopedia un artículo del abate Mallet y otro de D'Alembert. Mallet habla del crítico, mientras que Marmontel lo hace en abstracto de las tareas de la crítica. Mallet se encuentra aún anclado en la idea tradicional de la crítica, como se ve en las diversas clases de críticos que enumera: 1) el crítico textual erudito, que se dedica a reunir las obras de cada autor, discernirlas para lograr atribuciones correctas, etc.; 2) los que han aclarado puntos oscuros de la historia antigua o moderna, ésto es, los honores de la Académie des Belles-Lettres; 3) los editores y compiladores de obras antiguas, como

Mabillon, los Bolandistas o los Benedictinos; y 4) los que han estudiado y catalogado las más célebres bibliotecas; 5) los comentaristas de autores antiguos, como la célebre Mme. Dacier. En cuanto al artículo de D'Alembert, se limita a diferenciar la crítica aplicable a obras literarias de la censura para cuestiones de teología, doctrina o costumbres.

(59) Especialmente significativos son los párrafos dedicados por Marmontel a la historia sagrada, en el marco de todo ese proceso racional, tan bien descrito por P. Hazard, al cual quedan ya sometidas las verdades reveladas. La prudencia de Marmontel ("como la historia sagrada es revelada, sería impío someterla al examen de la razón") no le impide usar el sutil argumento de que la crítica en historia sagrada sirve para colaborar al triunfo de la fé.

(60) En cuanto a la historia profana, la teorización de Marmontel queda, ciertamente, por debajo de la ofrecida por Voltaire en el artículo Histoire, aunque en ella están presentes conceptos indudablemente volterianos. El historiador no es ya el mero comentarista de un plan providencial, sino el todopoderoso notario que da fé de los avatares de la vida de los pueblos tras un minucioso examen racional.

(61) Sólo así el saber de los antiguos puede adquirir en el mundo moderno un nuevo valor no dogmático. Las intuiciones de los Antiguos se complementan con las comprobaciones experimentales de los Modernos, en un nuevo puente tendido superador de la vieja querelle: "Los antiguos habían supuesto el peso del aire, Torricelli y Pascal lo han demostrado". Pero el proceso ocurre también entre los propios modernos: "Newton había anunciado el achatamiento de la Tierra y una serie de filósofos han pasado de un hemisferio a otro para medirlo".

(62) Hay que señalar que, para Marmontel, esta tarea del crítico es imposible de llevar a cabo en su época: para tener garantías de éxito debería abarcar con su mirada toda la cadena de los hechos naturales, y ello será imposible durante mucho tiempo, aunque no por siempre: "El eclipse de la Naturaleza es continuo, pero no total; y, de siglo en siglo, nos deja percibir algunos puntos nuevos de su inmenso dique para alimentar en nosotros, con la esperanza de conocerla, la constancia de estudiarla". ¿Qué debe nacer el crítico mientras tanto? Convencer al espíritu humano de su debilidad para hacerle emplear utilmente la poca fuerza que en vano agota: un programa en que las nociones de utilidad y progreso se funden como verdadera razón de ser de la crítica: "Es al crítico, como guía sabio, a quien corresponde obligar al viajero

a detenerse al acabar el día por miedo a que se pierda en las tinieblas".

(63) Marmontel retomará con frecuencia el tema en sus artículos de los Supplements. El ejemplo más claro es, sin duda, el artículo Amateur, del volumen I, donde lanza una violenta diatriba contra los falsos entendidos y trata de diseñar la figura de un verdadero amateur que haga de correlato al artista. El amateur es de una cualidad reservada a un escogido número de personas que participan, en cierta medida, de los rasgos del genio: almas sensibles, dotadas de un gusto natural (aunque deba siempre educarse), aman a las artes por sí mismas, sin ninguna clase de vanidad; son compañeros del artista más que meros consumidores de sus productos; pueden incluso, gracias a su talento natural, servirle de guía; están interesados únicamente en la gloria del arte. Para Marmontel, son el modelo ideal de protectores del arte: aquéllos que no piden nada a cambio ni están interesados en instrumentalizar su protección. Sin embargo, como en el artículo Critique, Marmontel no deja de constatar una realidad distinta: los amateurs franceses contemporáneos son hombres sin talento que tratan de disimular su mediocridad cobijándose a la sombra del genio; son personajes sin escrúpulos que tratan de instrumentalizar al artista para sus intereses mezquinos, y es precisamente lo0 turbio

de sus intereses lo que hace que no sean sino jueces superficiales; además, se dejan guiar por el aplauso del público, cuyo criterio considera Marmontel variable y poco digno de fiar. El falso amateur es, en suma, un obstáculo para el desarrollo del genio.

(64) Esta última cualidad lleva a Marmontel a colocar a Tácito y a Salustio por encima de Tito Livio, mientras que Voltaire prefiere la gravedad de estilo de éste último.

(65) Por supuesto, está aquí presente de modo implícito la misma crítica a los excesos de la elocuencia que se encuentra en otros artículos de D'Alembert y de Jaucourt: la palabra sólo es buena cuando va unida a la verdad simple y desnuda, y los enciclopedistas denigran la falsa elocuencia degenerada que, bajo un sistema político despótico, aleja al hombre de la verdad deslumbrándolo con una retórica vacía y frondosa.

(66) El sentimiento de la emoción estética que el crítico comparte con el artista (en este caso, con el orador elocuente) no es, para Marmontel, sin embargo, la expresión externa del arte (no se trata, por ejemplo, de la armonía oratoria entre el gesto, el tono y el rostro) sino más bien la conciencia de una comunidad interior de recepción y reacción ante lo estético. Se trata aquí de una especie

de elocuencia interna que puede expresarse a través lenguaje más inculto, porque es la verdad del alma; la elocuencia del campesino del Danubio, no en vano ci como ejemplo. No se exige al crítico tanto la aplica práctica de los principios artísticos como el conoci de tales principios y de tal aplicación.

(67) El ejemplo de Marmontel vuelve a incidir en el de la falsa gloria del conquistador y los horrores la actividad bélica. El conquistador es ahora defi como "bandido ilustre".

(68) Montaigne aparece como símbolo del crítico val pero irresoluto, con demasiada imaginación y poca aten a las aplicaciones prácticas; Montesquieu es el n modelo a seguir, y se le cita pese a estar aún vivo po "...no hay que esperar a la muerte de los grandes hom para hablar de ellos con libertad". Hay que recor sin embargo, que el propio Montaigne aparece en la Enci pedia citado elogiosamente en diversas ocasiones: ejemplo, en el artículo Périgord, de Jaucourt, dond contiene una favorable apreciación de los Essais.

(69) Vid. el artículo Tragédie, del volumen IV de Supplements, donde Marmontel desarrolla sus concepci sobre el terror.

LAS IDEAS ESTETICAS EN LA ENCY-  
CLOPEDIE DE DIDEROT Y D'ALEMBERT

Volumen II

Tesis Doctoral presentada por Juan Antonio Calatrava Esco-  
bar, bajo la dirección del Prof. Dr. D. Ignacio L. Henares  
Cuéllar

Departamento de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Granada  
Curso 1987-88

504

VI: LA ARQUITECTURA

Se encuentran en la Enciclopedia varios centenares de artículos sobre arquitectura. Como es habitual en la obra, su extensión cuantitativa y su importancia cualitativa es muy desigual. Podemos hallar multitud de voces que no ocupan más que unas cuantas líneas y que no constituyen sino escuetas definiciones del término en cuestión; pero, junto a ellas, son también numerosos los artículos extensos y de gran trascendencia teórica. La redacción de los textos sobre arquitectura de la Enciclopedia corrió a cargo, fundamentalmente, de dos personas: el arquitecto y profesor de arquitectura J.-F. Blondel y el erudito polígrafo Chevalier de Jaucourt. Otros autores realizaron contribuciones menos importantes: Mallet, Lucotte, Goussier, Le Blond, D'Argenville... De todos estos escritos, que examinaremos a continuación, podrá extraerse una primera idea clave: la de que la Enciclopedia no está, en modo alguno, ajena a los grandes debates teóricos sobre la arquitectura que atraviesan todo el siglo de las Luces. Muy al contrario, el eco de las principales tesis que en tales debates se enfrentan está omnipresente en las reflexiones enciclopedistas sobre el tema. Aspectos tales como la posición del arquitecto en la sociedad, sus relaciones con el cliente, su formación intelectual y práctica, su carácter o no de "genio"; la propia naturaleza de la Arquitectura, sus relaciones con la Naturaleza, su carácter o no de arte "de imitación", la dialéctica función / ornamento... es decir, todas las grandes cuestiones que implican a los Laugier, Milizia, Lodoli, Ledoux, Piranesi, Cordemoy, etc., son sus-

ceptibles de ser rastreadas en los textos de la Enciclopedia. Estos son, por supuesto, necesariamente fragmentarios; no componen un corpus completo de doctrina ni aportan grandes innovaciones a tesis por lo general más rotundamente defendidas fuera del espacio enciclopedista. Pero se hacen eco de un conjunto de ideas bien difundidas entre los expertos, las formalizan, les otorgan nuevas formulaciones (sobre todo en el caso de Blondel) y, fundamentalmente, contribuyen a la mayor difusión de los términos del gran debate arquitectónico europeo entre un amplio círculo de lectores ilustrados no necesariamente duchos en temas de arquitectura. Por todo, ésto hay que comenzar este capítulo reivindicando la necesidad de prestar a la teoría enciclopedista de la arquitectura una atención mayor que la que hasta ahora se les ha otorgado y que en la mayoría de los casos ha sido prácticamente nula.

#### 1. La contribución de Jacques-François Blondel.

La parte más importante y de mayor interés de los artículos sobre arquitectura lleva la firma de un arquitecto profesional, J.F. Blondel. Se trata de un caso excepcional en la Enciclopedia, no sólo por el renombre del que ya gozaba Blondel antes de comenzar su colaboración en la empresa colectiva, sino también porque nos encontramos con uno de los raros casos en que los contenidos de una disciplina artístico-técnica son explicados por un auténtico

profesional versado en tal materia. Blondel comenzó su colaboración con la Enciclopedia ya desde el primer volumen de ésta (1), y muy probablemente formó parte del grupo de figuras consagradas de la intelectualidad de las Luces que se vieron atraídas a la empresa más gracias a D'Alembert que a Diderot. De hecho, los artículos de Blondel se interrumpen tras el abandono de la Enciclopedia por D'Alembert y su círculo en 1758-59 (2). Por otra parte, Blondel no sólo suministró artículos para los volúmenes de texto de la Enciclopedia, sino que es también autor del pequeño tratado que precede a las láminas de arquitectura y que, comentando éstas con una rara profusión, desarrolla muchas de las tesis expuestas en los artículos propiamente dichos.

Ya desde la década de 1740 puede decirse que Blondel era un personaje de cierta envergadura en el panorama de la arquitectura francesa. En 1737-38 había publicado su obra teórica, abundantemente ilustrada, De la Distribution des Maisons de Plaisance, donde se revela ya una de sus principales preocupaciones: la redefinición del habitat privado de la élite plutocrática. En 1743 Blondel funda la Ecole des Arts, institución privada de enseñanza de la arquitectura que iba a conocer inmediatamente un gran éxito y en la que se formarían algunos de los más importantes arquitectos de la segunda mitad del XVIII (3). En 1747, su segunda obra teórica será, precisamente, el discurso de apertura de dicho año: Discours sur la manière

d'étudier l'architecture. Un discurso de características similares daría lugar, en 1754, al Discours sur la Necessité de l'Etude de l'Architecture. La llamada a la colaboración en la Enciclopedia sellaba, así, un sólido prestigio personal que quedaría reafirmado cuando, en 1755, en plena labor enciclopédica, fuera elegido miembro de la Academia, institución de la que se convirtió en profesor a partir de 1762. También a lo largo de su etapa enciclopedista hay que destacar la publicación de su magna obra en cuatro volúmenes (1752-1756) Architecture Française. La recopilación definitiva de su largo magisterio y su propia práctica como arquitecto (4) se haría esperar, sin embargo, casi hasta la víspera de su muerte: fue el Cours d'Architecture en seis volúmenes publicados entre 1771 y 1776 (Blondel murió en 1774), los dos últimos de los cuales, póstumos, fueron revisados por el arquitecto Pierre Patte (5). El Cours de Blondel se convertiría, desde su misma publicación, en uno de los textos básicos del aprendizaje arquitectónico en Francia y el corpus de los artículos escritos para la Enciclopedia constituyó, sin duda alguna, su primera base. Aún aparecería por último, en 1774, en Amsterdam, una publicación póstuma de Blondel, L'Homme du Monde éclairé par les Arts, intercambio imaginario de cartas entre corresponsales que defienden concepciones opuestas de la arquitectura.

Del conjunto de las obras teóricas de Blondel resalta la misma conclusión básica que se extrae del examen

de sus artículos de la Enciclopedia: su incómoda posición de puente entre dos mundos, entre dos concepciones y dos prácticas de la arquitectura (6). Blondel es uno de los arquitectos que mejor ejemplifican la transición entre el mundo de la arquitectura clasicista y los nuevos ideales de la arquitectura ilustrada y, en definitiva, "moderna". Representa la irrupción de los nuevos valores arquitectónicos y filosóficos como la pureza, la esencialidad, la simplicidad grandiosa, la crítica del ornamento inútil, la necesidad de que las formas arquitectónicas hablen por sí solas, el verismo de corte funcionalista, etc. Todos estos rasgos configuran un modelo de intelectual que veremos repetirse en la obra de Blondel: el hombre preocupado ante todo por lograr que el triunfo de la Razón haga salir al arte de su estado de crisis. Blondel es, como tantos otros enciclopedistas, un abanderado del binomio Razón-Naturaleza. Su diagnóstico de lo que él considera estado de crisis de la arquitectura es muy simple: la frivolidad, la bizarrierie, el exceso de imaginación libre, la genialidad mal entendida...han alejado a la arquitectura de sus bases naturales y se precisa un ingente esfuerzo, de orden a la vez filosófico, artístico y técnico, para rectificar esta situación. Ello requerirá dos cosas fundamentales: un examen crítico de la historia de la arquitectura y una re/definición de la figura, el papel, las atribuciones y las capacidades del arquitecto. En el primer apartado se enmarcan, por supuesto, sus virulentos ataques contra aquellos

estilos en los que lo arbitrario, lo falso y el desenfreno de la imaginación han producido una arquitectura artificiosa -fundamentalmente, el gótico y el rococó, aunque este último término se utilice nunca (7)- , así como la revalorización de los aspectos más puros y ordenados de la tradición arquitectónica del clasicismo francés; pero también entra aquí su especial consideración de la arquitectura de los antiguos, respecto de la cual se propondrá la imitación no tanto de las obras cuanto del modo de reflexionar de los arquitectos. En cuanto al segundo aspecto, Blondel sintetiza la figura ideal del arquitecto dentro del proyecto enciclopedista: un auténtico "homme de lettres", un profesional de elevada moral, de amplios conocimientos teóricos en todas las ramas del saber minimamente relacionadas con la arquitectura, y dotado a la vez de una gran experiencia técnica; pero también una especie de síntesis entre el philosophe y el artista, un genio en el pleno sentido enciclopedista del término. Examinemos en detalle ahora el desarrollo de estos conceptos a lo largo de los textos enciclopedistas de Blondel. (8).

La arquitectura es considerada por Blondel ante todo como el arte de mayor utilidad social, en cuanto que responde a necesidades humanas inmediatas. El arquitecto para cumplir su tarea deberá aunar la técnica con el genio y el gusto. La arquitectura tiene un fundamento natural, pero también una historia que no es sino la del alejamien-

to o acercamiento de los hombres con respecto a ese fundamento natural. Por otro lado, la arquitectura es también un arte social, porque de hecho la mera necesidad de un refugio contra la intemperie se ha complicado con el lujo, la adición de nuevas funciones representativas, etc. Todo ello llevará necesariamente a caracterizar al arquitecto como un auténtico experto que reúne en su persona dos claras facetas: por una parte, es el prestatario de un servicio y, por ello, atiende ante todo a la comodidad de su cliente y a que el edificio concuerde con su rango; pero, por otro lado, su carácter de genio artístico, de hombre de gusto, debe liberarle en buena medida del estricto vassallaje de la clientela y convertirlo en auténtico definidor del buen gusto, en una especie de intermediario entre la belleza y el comitente. El arquitecto debe poseer los dones naturales del genio, pero también debe cultivar el gusto mediante el estudio y la práctica: debe ser una combinación ponderada de la imaginación y razón, pero siempre con el predominio de esta última.

El artículo Architecture, al contrario de lo que pueda pensarse, no es el más importante a la hora de plasmar tales definiciones. Es mucho más corto de lo que cabría esperar y apenas contiene reflexiones teóricas en torno a la naturaleza o función de la arquitectura. Su gran interés reside, más bien, en que en él bosqueja Blondel una auténtica historia de la arquitectura contemplada desde el prisma iluminista. Distingue Blondel entre arquitec-

tura civil, militar y naval. De la última, por supuesto, no se ocupa. El tema de la arquitectura militar tampoco es tratado por él, pese a que es un tema que implica ya a los arquitectos y al que Blondel hará ocasionales referencias (por ejemplo, en el artículo Chateau): la distancia que desde finales del Renacimiento existe entre los arquitectos civiles y los ingenieros militares (9) se mantiene intacta para Blondel, quien declina ocuparse del tema y remite al artículo Fortification de Le Blond (10).

Blondel pasa, pues, sin más consideraciones, a tratar la historia de la arquitectura civil. El primer problema que afronta, común a toda la tratadística dieciochesca, es el del origen de la arquitectura. Como Laugier o Milizia, Blondel ve dicho origen en las necesidades primarias de los hombres que, si primero usaron cuevas o abrigos naturales, muy pronto aprendieron a fabricar cabañas (11). El mito de la cabaña primitiva no es para Blondel, sin embargo, absoluto: la ve como el símbolo de la necesaria simplicidad de la arquitectura y de la lucha contra la artificiosidad, pero tiene, al mismo tiempo, como Milizia o Laugier, plena conciencia de que el desarrollo de la sociedad ha hecho de la arquitectura un arte y no una mera respuesta a una necesidad grosera. A partir de las primeras producciones salvajes, el hombre ha ido seleccionando de la naturaleza y ha terminado por construir un auténtico arte. El desarrollo de la arquitectura civil hasta su elevación al nivel de arte es un dato más del progreso

del espíritu humano, y por ello no se considera rechazable tal desarrollo sino sólo sus excesos.

El primer episodio histórico que examina Blondel es el de los egipcios. Citados sólo a través de fuentes antiguas y por su relación con el templo de Salomón (12), Blondel no les concede especiales méritos arquitectónicos y se encuentra aún bien lejos de las corrientes que, en el mismo XVIII, desde Piranesi a Herder o Bosarte (13) llevarán a término la reivindicación de la cultura egipcia como ciclo perfectamente válido junto al grecorromano. Blondel admite, cuando menos, la posibilidad de que nuestro juicio se encuentre empañado por no conocer las reglas exactas en que se basaba esta arquitectura o porque sus monumentos hayan conservado más la enormidad que la belleza. Sin embargo, no hay la menor duda para él de que la cuna de la buena arquitectura fue Grecia.

La arquitectura griega es considerada como la madre de toda la occidental gracias a su aportación básica: los órdenes. La principal deuda de los modernos con respecto a los griegos es la invención de los tres órdenes principales, mientras que los romanos sólo nos han proporcionado dos mucho más imperfectos (toscano y compuesto) y los franceses modernos no han logrado crear ninguno pese a todas sus tentativas. Blondel no desarrolla aquí un verdadero análisis de los órdenes, que encontraremos en su artículo Colonne o, sobre todo, en el artículo Ordre del Chevalier de Jaucourt. Pero sí esboza la tesis básica de

la teoría de los órdenes: la de que el orden no es más que la expresión perfecta de un determinado tipo de arquitectura, que tales tipos son forzosamente limitados y que, por lo tanto, los cinco órdenes fundamentales están ya inventados y es inútil o perjudicial hacer juegos de imaginación para idear nuevos "órdenes" que nunca tendrán su paralelo en la naturaleza. El progreso de los ilustrados tiene siempre un límite, y, si en la mayoría de los casos falta mucho para alcanzarlo, en cuestión de órdenes arquitectónicos parece a Blondel prácticamente imposible rebasar los límites marcados por los antiguos.

En cuanto al análisis de la arquitectura romana, Blondel comparte también ideas muy difundidas entre los teóricos ilustrados, y, sobre todo, la de la necesaria unión entre arte y libertad política. Jaucourt será quien más desarrolle esta idea, como veremos más abajo. Pero Blondel comparte la idea de un arte romano que se desarrolla durante el periodo republicano y llega a sus máximas cotas en el reinado de Augusto (Augusto representa a menudo el único momento de la historia de Roma en que es posible la coexistencia entre un poder absoluto pero "ilustrado" y el mantenimiento de lo esencial de las virtudes cívicas republoicanas). A partir de Augusto, la historia de la arquitectura romana es una historia de decadencia, marcada por la progresiva instrumentalización política que el despotismo imperial hace de lo que hasta entonces era un arte civil. No obstante, Blondel salva parcialmente de

la quema a ciertos episodios del arte imperial romano, sobre todo la época de Trajano, que es elogiada dentro de la decadencia general, como hace Jaucoourt en su artículo Colonne Trajane.

Con la caída del Imperio romano y las invasiones bárbaras comienza la barbarie arquitectónica que Blondel identifica con el término "gótico" y que caracteriza por el abandono total de las proporciones y la absoluta falta de corrección en el diseño. Pero conviene aclarar que no entiende por gótico el periodo del arte medieval que hoyu designamos con tal nombre, sino exclusivamente la arquitectura anterior a la "restauración carolingia". La Edad Media conoce, de ese modo, una estructuración interna en tres periodos: el "gótico", con una arquitectura pesada, ruda e ignorante; el periodo de la "restauración carolingia", con un intento de revivificar la arquitectura antigua y, por último, toda la arquitectura posterior a la época carolingia, en la que se recupera la ciencia de la construcción pero domina un mal gusto arquitectónico marcado por los abusos de la imaginación: frente a la ruda arquitectura "gótica", los arquitectos de este tercer periodo mostrarían un excesivo gusto por la delicadeza, el adorno y la ligereza, que, procedentes en buena parte de la desdenable fantasía del arte árabe, la habrían alejado de las bases naturales. Esta distinción entre un gótico antiguo y un gótico moderno, coincidente este último con nuestro gótico, había sido ya propuesta por Félibien, que señalaba

el comienzo del siglo XIII como línea de demarcación, y será aceptada por el abate Mallet en el artículo Gothique. Su principal consecuencia es que, pese a que la Edad Media sigue siendo globalmente condenada, recupera una historia interna que divide y distingue con claridad las causas de esta condena: no es lo mismo la reducción a la barbarie de toda la ciencia arquitectónica que un error de gusto.

El esquema de Blondel coincide, igualmente, con el del resto de los enciclopedistas al saludar, tras la disipación de las tinieblas medievales, el advenimiento de una nueva fase en el progreso de la arquitectura, el Renacimiento de "...la originaria simplicidad, la belleza y la proporción de la arquitectura antigua". Blondel reivindica, como por ejemplo Voltaire, la existencia de un único ciclo arquitectónico desde el Renacimiento, en el que caben ciertamente herejías lingüísticas, como las de Borromini, o errores parciales de los arquitectos, como el abuso de ciertos ornamentos, pero nada de ello puede nublar el hecho de que la arquitectura anda reencontrándose a sí misma en sus bases naturales. Finaliza aquí Blondel su brevísimo pero denso recorrido histórico, no sin antes recordar que junto al criterio histórico existe también la posibilidad de dividir a la arquitectura según el criterio de los ordenes empleados.

Pero la auténtica originalidad de este artículo reside en que a continuación Blondel se dispone a hablar no de los arquitectos sino de los tratadistas que han teo-

rizado sobre la arquitectura. Es una decisión coherente con su alto concepto del arquitecto, que tiene siempre un fuerte componente intelectual y teórico, aunque se le exija desde luego el minucioso conocimiento técnico. El estudio de los tratados es fundamental para un concepto del arquitecto en el que la práctica debe complementarse con la formación literaria. De entre los escritores antiguos, después de haber citado los nombres de algunos cuyos tratados no llegaron hasta nosotros (Agatarco, Teofasto, Publio Septimio...), concluye que Vitruvio es el único del que conocemos la obra. El análisis del texto vitruviano tiene el gran interés de contribuir a desmitificar la figura del ingeniero romano. En un momento en que los ilustrados claman contra la fé ciega en los antiguos y propugnan un examen razonado y no fanático de sus obras, la relativización del libro de Vitruvio adquiere todo el valor simbólico de un nuevo modo de mirar a los Antiguos. No es anecdótico que Blondel haga hincapié en la diversidad de lecturas de Vitruvio: "La falta de orden, la oscuridad y la mezcla de latín y griego que se encuentran en su obra, ha dado ocasión a muchos arquitectos, entre ellos Filandro, Bárbaro, etc., de añadirle notas; pero entre todas las notas hechas a este autor, las de Perrault, hombre de letras y docto arquitecto, son las que más hacen honor a los comentaristas de Vitruvio".

Naturalmente, no se cita ningún tratadista medieval: el más absoluto vacío teórico desde Vitruvio hasta

Alberti y, tras éste, toda la lista de los grandes teóricos del clasicismo: Serlio, Palladio, De l'Orme, Vignola, D'Aviler, Scamozzi, Fréart de Chambray, François Blondel, Goldmann, Wotton, Perrault, Dorain, Frezier, Boffrand, Bri-seux, Le Blond, etc.

Esta atribución de un verdadero rango inetelecc-tual a la figura del arquitecto se hace aún más evidente en el artículo Architecte. Este texto de Blondel, tan sor-prendentemente corto como el anterior, gira en torno a la atribución al arquitecto de dos rasgos fundamentales: la utilidad social y el saber superior del genio artístico. Es definido como "...un hombre cuya capacidad, experiencia y probidad le hacen merecer la confianza de las personas que ordenan construir". Pero, al mismo tiempo, se dice que un buen arquitecto "...no es de ninguna manera un hombre ordinario, porque sin tener en cuenta los conocimientos generales que está obligado a adquirir, como las Bellas Letras, la Historia, etc., debe cultivar el Dibujo como alma de todas sus producciones; las Matemáticas como unico medio para disciplinar el espíritu...el corte de piedras.. la perspectiva...Debe unir a estos conocimientos las dispo-siciones naturales, la inteligencia, el gusto, el ardor, la invención, cualidades que no sólo le son necesarias si-no que deben acompañar todos sus estudios". Dificilmente podriamos encontrar una formulación más clara de la posi-ción del arquitecto como hombre privilegiado que logra por fin la anhelada unión entre artes mecánicas y liberales.

Y lo logra precisamente porque está dotado de las potencialidades que definen al genio: unas disposiciones naturales indispensables que, no obstante, deberán desarrollarse por medio del estudio. En este artículo, por otro lado, volveremos a encontrar el elogio de la arquitectura clasicista francesa, compartiendo Blondel plenamente el énfasis de Voltaire sobre la organización del arte y la cultura en la época del Rey Sol. La serie de arquitectos que cita Blondel para ilustrar el arquetipo que acaba de definir es bien significativa: De Brosse, Le Mercier, Dorbets, Perrault, Mansart, Boffrand, Cartaud, Gabriel, de l'Isle, l'Assurance, Franque y Le Carpentier. Tal valoración del clasicismo la acompaña, como otros enciclopedistas, con una virulenta crítica de la arquitectura más reciente, en la que vislumbra la frivolidad, el capricho y el apartamiento de las reglas. Los arquitectos del Rococó son denigrados incluso a nivel personal, como corresponde en un teórico que, al igual que D'Alembert, ve en la vida privada del artista una manifestación inseparable de su genio: "Osaría afirmar que algunos de estos últimos no tienen de arquitecto más que el nombre, y unen a una tranquilidad a la medida de su ignorancia una mala fé y una arrogancia insoportables". Para Blondel, tan importante como el retorno del buen gusto lo es el de la honradez profesional y el clima de camaradería ética: "Me consideraría feliz si pudiera encontrar así la ocasión de demostrar a los hombres del oficio que no hay vicio más vergonzoso ni más de-

gradante para la humanidad que los celos".

Otros artículos completan y perfilan los rasgos de esta definición del arquitecto. Así, Dessinateur sirve a Blondel para enfocar la cuestión del dibujo arquitectónico desde un punto de vista técnico y profesional, separando las figuras del dibujante y el arquitecto. El dibujo arquitectónico no tiene aquí nada que ver con la cuestión del primer esbozo genial que precede a la ejecución plena de la obra de arte, y el dessinateur es un mero auxiliar técnico del arquitecto: "...el que dibuja o pone en limpio plantas, perfiles o elevaciones de los edificios sobre medidas tomadas o dadas". Sin embargo, pese a esta carácter técnico-profesional, las exigencias de un saber humanístico y de una amplia cultura estética no son para él menores. El dessinateur no sólo debe saber dibujar bien la arquitectura, sino poseer "...un conocimiento más que superficial de la escultura, la pintura, la perspectiva y el claroscuro", y es precisamente esta exigencia lo que hace la dificultad del oficio. Según Blondel hay en Francia muy pocos dessinateurs hábiles, y los que hay se niegan a estudiar aquéllo que consideran propio del escultor o del pintor.

Igualmente interesante en esta línea es el artículo Adoucir, en el que, tras la apariencia de una mera descripción del arte de dotar a un dibujo arquitectónico del juego de luces y sombras, se esconde la gran importancia que otorga Blondel a la perfección técnica del dibujo como

clara guía para la ejecución, al tiempo que se incluye la inevitable crítica al estado contemporáneo de la arquitectura francesa: "Es el arte de lavar un dibujo de manera que las sombras expresen de modo diferenciado los cuerpos esféricos y los cuadrangulares, no debiendo nunca ser adoucis las que dan sobre éstos últimos, a pesar del hábito que tienen la mayor parte de nuestros dibujantes de fundir indiferenciadamente sus sombras". Este aspecto será también comentado por Jaucourt en el artículo Reflét.

Por otra parte, el cortísimo texto Goût (Architecture) insiste en la idea de que el gusto es tan necesario para un arquitecto como el genio, pero mientras éste último es un don natural el primero es una cualidad adquirida que se forma y se perfecciona por medio del estudio. Definido el gusto en arquitectura como la "buena o mala manera de inventar", Blondel incluye aquí una nueva condena de la arquitectura gótica y un elogio de la antigua: "Se dice que los edificios góticos son de mal gusto aunque audazmente contruidos; por el contrario, los de la arquitectura antigua son de buen gusto aunque más macizos" (14).

Sin embargo, tan importante como la definición del arquitecto es, en Blondel, el proyecto de integración de los conceptos de forma y utilidad. Una gran parte de sus artículos son textos referentes a los elementos estructurales de la arquitectura, con descripciones marcadamente técnicas; otros, normalmente más largos, se dedican a sistematizar una tipología del edificio y de sus partes; y

otros, por último, más ricos en reflexiones teóricas, atañen a los modos de operar e idear del arquitecto. Trataré a continuación estos tres aspectos por separado a los solos efectos de su exposición.

Los artículos que tienden a la definición de los elementos estructurales de la arquitectura son muy numerosos y variados, pero todos tienen en común una clara consideración del dominio de la técnica como la base primera del buen hacer del arquitecto. Ello es lógico si se tiene en cuenta el postulado acercamiento entre artes liberales y mecánicas. Pero la técnica de Blondel no será nunca la artesanía que los arquitectos clasicistas colocan, aún reconociendo su importancia, en un nivel inferior al de la propia práctica arquitectónica, sino una exigencia plenamente intelectual situada al mismo nivel que el resto de las cualificaciones que se exigen al arquitecto. Blondel enfoca, ciertamente, el estudio de los elementos estructurales desde una visión tecnicista, pero conviene no olvidar que los artículos de arquitectura más directamente técnicos no se deben a su pluma, sino a un reducido grupo de hombres mucho más ligados al mundo de la producción. Así, Goussier no es sólo el realizador de un gran número de las mejores láminas, sino también el autor de artículos sobre corte de piedras y maquinaria de construcción (15); Lucotte aporta el detalladísimo artículo Maçonnerie (16). El propio D'Alembert no desdeña este aspecto y escribe el artículo Machine Architectonique, en el que incluye, junto

a consideraciones propiamente técnicas, consideraciones históricas sobre las máquinas que debieron usarse en ciertos edificios antiguos, o sobre la admiración de los españoles ante las técnicas incaicas de construcción en rampa. Jaucourt también contribuye en el artículo Ménuiserie, mientras que un gran número de voces técnicas permanecen anónimas y sin grandes esperanzas de identificar a sus autores. Artículos como Charpentérie (17), Machine en Architecture (18), Listel, Lucarne, Grue, Modillon, Regain, Maçon, Mortier, Pont, Lavoir...constituyen el anónimo testimonio de los muchos técnicos que trabajaron para Diderot.

Blondel, como se ha dicho, participa en escasa medida en esta difusión de la técnica más material (18). Sus artículos enfocan siempre la definición de los elementos estructurales de la arquitectura desde un punto de vista técnico, pero reduplicado por la continua presencia de una reflexión teórico-profesional que, más que trascender a la pura técnica, termina por aclarar su verdadero significado.

Así, por ejemplo, el artículo Arc es un texto fundamentalmente de carácter constructivo, necesariamente incompleto porque un elemento estructural debe siempre conducirnos hacia otro (20). El texto está claramente influido por las teorías de H. Wotton, el autor de los Elements of Architecture (Londres, 1624). Blondel era un gran admirador del tratado de Wotton, la única obra inglesa que cita, y sabemos que muchas de las recomendaciones concretas que

se contendrían más tarde en su Cours se inspiraban en él. En el artículo Arc, la definición del arco como "estructura concava en forma de arco de curva y función de soporte interior" está literalmente tomada de la de Wotton. Para Blondel, el arco es un elemento adecuado sólo para su utilización en obras de ingeniería o en grandes edificios públicos, pero rechaza su uso para los edificios privados corrientes: y es en esta ocasión la especificidad técnica y no el gusto el criterio para asignar el lugar de aplicación de un elemento arquitectónico. La división de los distintos tipos de arcos obedece también a parámetros técnicos, pero aquí se incluye una vez más la condena del gótico: Blondel, siguiendo a Wotton, rechaza la modalidad del arco de tiers-quart point, profusamente empleado en la arquitectura gótica inglesa, por la doble razón de su debilidad estructural y su mal gusto estético (21).

El artículo Arcade va en la misma línea, pero tiene el interés de ofrecer un examen crítico de las teorías de Vignola y Scamozzi al respecto. Vignola atribuye a la arcada dos veces más anchura que altura para los órdenes toscano, dórico y jónico, y un módulo más para el corintio y el compuesto; pero Blondel, pese a considerar como globalmente incontestable la autoridad de las medidas que ofrecen Vignola y Scamozzi ("...los que han osado separarse de ellas han sido justamente criticados"), no tiene inconveniente en introducir su propia modificación, indicando que las columnas que acompañan a las arcadas pueden apor-

tar algún cambio en cuanto a estas medidas. Igualmente, a propósito del embutido de las columnas en las jambas de las arcadas, el autor constata un desacuerdo entre Vignola y Scamozzi sobre qué proporción de la columna debe embutirse y, significativamente, no toma partido.

Los artículos Architrave y Entablement, por sus evidentes resonancias clásicas, incluyen un mayor número de consideraciones no estrictamente técnicas. En Entablement aparecen claros ecos de la polémica clasicista sobre los órdenes, pero los términos del debate dejan de estar absolutizados y constituyen sólo un arsenal de informaciones disponible para el trabajo cotidiano del arquitecto moderno. Es así cómo Blondel plantea la cuestión de las medidas del entablamento como un tema abierto y opinable. Vignola, Palladio, Scamozzi y otros han aportado soluciones diferentes, pero, para Blondel, todas pueden ser empleadas con éxito con la condición de tener siempre en cuenta las características concretas del edificio al que se destina el entablamento ("...según corone un edificio de mayor o menor extensión, más o menos elevación, o que deba ser visto desde una distancia más o menos alejada"). Corrige incluso a Vitruvio y a Vignola cuando llaman "ornamento" al entablamento; para Blondel, se trata de una parte claramente estructural y esencial del orden arquitectónico, y en cuanto tal puede ser susceptible o no de decoración según el orden al que pertenezca, pero no ser considerado en sí mismo como ornamentación (22) (23).

En cuanto al artículo Architrave, desarrolla dos de las tesis básicas de Blondel: la superación de la polémica entre Antiguos y Modernos y la obsesión por el control férreo sobre los elementos decorativos, a los que se teme como posible puerta para el desbordamiento de la fantasía y la penetración de la frivolidad y el capricho. El texto, que en lo esencial remite al artículo Entablement, plantea ya una comparación entre la arquitectura antigua y la moderna, sin registrar el triunfo de ninguna de las dos sino considerándolas, más bien, como dos modos históricos de construir. Si el architrabe antiguo era de una sola pieza, se debe al poco espacio existente en los intercolumnios, pero no por éso es una norma de obligado cumplimiento; por el contrario, el architrabe moderno debe constar de varias partes al ampliarse el espacio de los intercolumnios (los Inválidos y el Peristilo del Louvre son citados como ejemplos). En cuanto a la decoración del architrabe, Blondel la reduce a un único elemento legítimo: la moldura platabanda, para la cual exige incluso una gradación cuantitativa según el orden que se utilice en el edificio. Y, dentro de esta obsesión por el control racional de la decoración, rechaza que se mutilen los architrabes para acoger una inscripción ("...esta licencia es viciosa") y pide que las inscripciones vayan al friso. Con mayor energía aún rechaza la práctica manierista del architrabe roto: "Esta práctica es totalmente contraria al principio de la buena arquitectura y no debe ser seguida por

ningún arquitecto, a pesar del prodigioso número de ejemplos de esta licencia que se pueden señalar en la mayor parte de nuestros edificios".

Otros muchos artículos hacen gala de esta preocupación porque la técnica no pueda jamás convertirse en pretexto para la herejía lingüística. Así, en Abajour, donde los Inválidos vuelven a aparecer como ejemplo, Blondel reconoce que las ventanas altas que dan luz a cavidades subterráneas constituyen el único caso en que una forma exterior pueda no guardar relación con las proporciones generales de la arquitectura, pero ello sólo por imperativos constructivos mayores. En igual sentido se expresa, por ejemplo, el artículo Alêtes. El artículo Dôme encierra una definición muy estricta de la cúpula que deja fuera a las variantes rebajadas y sobrealzadas; Blondel llega a admitir que, aunque incorrectamente, también para éstas puede emplearse el término, pero declara tajantemente faltas de proporción y de gusto a las de planta octogonal. Blondel admite el uso de la cúpula para edificios que, aunque siempre de carácter representativo, tengan además funciones de habitación: grandes palacios, sobre todo. Pero lo más interesante de este texto es comprobar cómo en Blondel, en un enfrentamiento entre teoría y práctica es siempre esta última la que triunfa: tras haber dado una definición de la cúpula como rigurosamente semicircular, declara preferir a la hora de la práctica las cúpulas ligeramente sobrealzadas en aras de la proporción del conjunto de la

obra. En cuanto a la ornamentación de la cúpula, se exigirá siempre que sea adecuada al tono general del edificio (24).

Un caso aparte lo constituyen los varios artículos que tienen por tema a la columna o a sus diferentes partes, que escapan a la mera consideración tecnicista para participar, en buena medida, de la polémica global sobre los órdenes. Destaca entre todos ellos el artículo Colonne, en el que aparecen los temas recurrentes de toda la teorización de Blondel: los ecos de la polémica sobre los órdenes, pero, al mismo tiempo, el distanciamiento con respecto a ella; la superación de la querrela de Antiguos y Modernos; la transformación de las viejas tesis del decoro en una auténtica teoría de las tipologías arquitectónicas y su adecuación social...Tras una definición de la columna parcialmente tomada de Vitruvio, Blondel describe las tres partes clásicas de la columna y declara su intención de ocuparse sólo del fuste (remitiendo para las otras a los artículos Chapiteau y Base). El primer problema que se plantea a propósito del fuste es el de la disminución de las columnas, y a este respecto donde se plantea la primera superación de la vieja querelle: los antiguos y los modernos han dado sus respectivas medidas de disminución de las columnas, pero Blondel no adopta un claro partido por ninguno de los dos bandos. Los arquitectos del clasicismo francés, en la senda de De l'Orme, Mansart o Perrault, han preferido la manera moderna (doble disminución

por arriba y por abajo), pero Blondel expresa sus reservas: esta manera de disminuir las columnas "...no es siempre buena de imitar, porque resulta de ella que lo débil sostiene a lo fuerte, lo que va contra toda regla de verosimilitud y solidez". Es importante constatar cómo las reservas de Blondel sobre un modo de construir universalmente aceptado en la arquitectura francesa tienen ya que ver con las nuevas exigencias de la vraie semblance. Sin embargo, la aparente preferencia por el sistema antiguo que parece derivarse de esta crítica no es una afirmación absoluta sino un dato relativo que debe ser siempre sometido a la prueba de la práctica (25). Un segundo motivo de polémica es la disminución en términos cuantitativos del diámetro superior de la columna. Blondel recoge favorablemente la opinión de Vitruvio, según la cual cuanto más altas sean las columnas menos debe disminuir su diámetro, pero esta opinión es matizada: "Este precepto es sin duda juicioso; pero es preciso también prever si estas columnas son colosales, aisladas, flanqueadas, adosadas, geminadas, porque según estas diferentes situaciones conviene aumentar o disminuir el fuste superior de las columnas". Es la experiencia práctica lo que hace que los arquitectos que han escrito después de Vitruvio estén casi universalmente de acuerdo en postular una disminución de un sexto para los cinco órdenes de columnas, con la excepción de Vignola que, para gran sorpresa de Blondel, exige una disminución menor para el orden toccano.

Otro tema que aborda Blondel en el artículo Colonne es el de la ornamentación de los fustes. Para él, el fuste toscano debe ser liso debido a su rusticidad; todo lo más se permitirá una menuda decoración de bossage siempre sometida a un fuerte control. En el fuste dórico, se permite la decoración de acanaladuras separadas por listeles (Blondel rechaza la alternativa de Vignola de acanaladuras sin listeles). El fuste jónico participa ya de la mayor riqueza y elegancia de este orden: 24 acanaladuras, en lugar de las 20 del dórico, y separadas además por listeles y por filetes. Las molduras más ricas e historiadas y las decoraciones más complejas deben reservarse, sin embargo, para los órdenes corintio y compuesto. En definitiva, las reflexiones de Blondel en este campo no son sino una plasmación más de su obsesión por el férreo control racional de los elementos decorativos.

Examina además Blondel el problema de las columnas en espiral (colonnes torses), adornadas con toda clase de ornamentos "arbitrarios, alegóricos o simbólicos", y de las que pone como ejemplo las de San Pedro, Val de Grace, Inválidos o Saint-Germain. Si partimos de que la función esencial de una columna es la de sostén, las columnas salomónicas son un absurdo arquitectónico porque debilitan la fuerza de soporte con entrantes y salientes que alejan a la columna de la perpendicular. Hay que rechazar, pues, de modo radical, su empleo en grandes construcciones y en puntos que exijan solidez, y únicamente se admiti-

rá su utilización en zonas más representativas que estructurales. Cita Blondel, para terminar, el tipo de columna colosal, con los ejemplos de la columna Trajana, la Antonina y la de Maria de Medicis en Soissons (26).

Parecidas reflexiones se encuentran en el artículo Chapiteau, sumariamente definido por Blondel como "parte de arriba de cualquier cosa". Para Blondel existen sólo cinco clases de capiteles verdaderos, correspondientes a los cinco órdenes de la arquitectura. Sólo reconoce la legitimidad de idear nuevos capiteles en la arquitectura efímera "...según la diversidad de ocasiones en que se puede emplear el talento del arquitecto en las pompas fúnebres, en las fiestas públicas y en las decoraciones teatrales" (pero justamente son éstos los casos en que el diseño de los capiteles se atribuye en buena medida a los escultores, al lado de los arquitectos). Los cinco órdenes quedan así consagrados como modos naturales de la arquitectura y no como meras invenciones a las que siempre es posible añadir otras nuevas. El capitel toscano ocupa para Blondel -lo mismo que para Jaucourt en el artículo Ordre- el primer lugar por su rusticidad; el capitel dórico tiene medidas similares pero un carácter ya menos rústico. Más larga e interesante es la digresión a propósito del capitel jónico. Blondel identifica hasta tres maneras diferentes de construir el capitel jónico (diversidad que no aparece en el texto de Jaucourt): una manera antigua, usada no sólo por los antiguos sino también por algunos modernos

franceses, y cuyo principal defecto es la falta de simetría en los ángulos; una manera moderna, ideada por otros arquitectos franceses para suplir este defecto introduciendo ciertos cambios que terminan por acercar el capitel jónico al corintio o al compuesto; y, finalmente, un tercer tipo consistente en colocar un astrágalo bajo las volutas "a imitación de Miguel Angel", lo cual acorta la columna y la convierte en una especie de paso intermedio entre el dórico y el jónico, apto sobre todo para la decoración de monumentos. En cuanto al capitel corintio, Blondel muestra su escepticismo racionalista ante las dos versiones míticas de su invención (las de Vitruvio y Villalpando). Para él la única realidad comprobable es la aceptación casi universal que ha tenido este tipo de capitel y el hecho de que todos los arquitectos modernos hayan creído conveniente respetarlo sin alteraciones sustanciales. En cuanto al capitel compuesto, Blondel toma casi literalmente la descripción ofrecida en el Dictionnaire de D'Aviler, pero añade además la idea de que nunca debe colocarse el orden compuesto sobre el corintio, al contrario de lo que hacen la mayoría de los arquitectos franceses. El capitel compuesto es, además, el menos cerrado de los cinco y el que permite una mayor iniciativa a la imaginación del arquitecto, aunque esta mayor iniciativa nunca debe confundirse con una libertad absoluta de la imaginación que desembocaría en la bizarrerie. En este sentido, Blondel insiste en la diferenciación ya expresada por D'Aviler entre capitel com-

posite y capitel composé, siendo éste último arbitrario y abusivo y empleado sobre todo por los arquitectos góticos que "...lo han enriquecido con ornamentos quiméricos poco convenientes a la arquitectura regular" (27).

Nuevas disgresiones sobre los capiteles se encuentran también, por ejemplo, en el artículo Galbe, que, identificando el término con el contorno del capitel, exige de nuevo la precisión del dibujo remitiendo a lo ya dicho en el artículo Dessinateur. El artículo Acanthe trata de este ornamento del capitel corintio e incluye una clara distinción entre el desdeñable acanto medieval y el buen modelo antiguo y moderno (los arquitectos medievales eligieron para su imitación el acanto salvaje, mientras que los antiguos y los modernos eligieron la variedad cultivada, mostrando así su buen gusto al tomar partido por la belle nature en lugar de por la naturaleza salvaje). En Acanthe se recoge también, como en Chapiteau, la doble versión de Vitruvio y Villalpando. También el artículo Accouplement se incluye en esta problemática: definido el término como la manera de espaciar las columnas acercándolas lo más posible sin que se interpenetren basas ni capiteles, Blondel insiste sobre todo en la dificultad de lograr el accouplement en el dórico (28). El artículo Adoucissement establece una corrección moderna al modo de construir antiguo, mientras que otros textos como Fusarole, Astragale, Gaine de Terme, Gaine de Scabellon, Cimaise, etc., remiten muy brevemente a distintas partes de la columna.

Sin embargo, como ya se apuntó antes, si los artículos sobre elementos estructurales tienen el interés de presentarnos la valoración de Blondel de los procesos constructivos y completar, al mismo tiempo, su definición de la figura del arquitecto, en los artículos que tratan sobre la ornamentación y los elementos decorativos queda al descubierto uno de los aspectos más importantes de su teoría: la búsqueda de una arquitectura racional que encuentra su legalidad en la imitación de las propias leyes de la naturaleza y que cede el mínimo terreno indispensable a las potencias de la fantasía y la imaginación. La obsesión por el control racional de la decoración arquitectónica se hace evidente en el largo artículo Décoration, uno de los más extensos de Blondel. Para éste, la decoración es la parte más interesante de la arquitectura a pesar de que -o precisamente porque- es la menos útil. Desde el punto de vista de las capacidades del arquitecto, el dominio técnico de lo estructural no puede bastar, y un buen arquitecto, en lo que tiene de artista genial, debe saber resolver el más espinoso problema que se le presenta: el logro de una decoración racional que evite los excesos. Blondel no es un purista enemigo radical de toda decoración; la considera una parte esencial del edificio, en cuanto que puede y debe condensar valores de representación y símbolo; pero para ello debe ser siempre una decoración de la Razón. Blondel distingue entre una decoración arquitectónica que es inútil y condenable (la que se da, por ejem-

plo, en edificios claramente utilitarios como cuarteles, hospitales...) y otra necesaria y de gran importancia, que es la destinada a edificios públicos o privados de fuerte carácter representativo pero no inmediatamente utilitarios, y entre los que se incluyen obras de clara dimensión urbana (palacios de los reyes, mansiones de los grandes señores, arcos de triunfo, plazas públicas, fuentes, teatros...). No hay que postular una comparación directa entre Blondel y los arquitectos de la llamada "generación revolucionaria", aunque no sea más que porque Blondel considera inútil la decoración precisamente en aquéllos edificios que los arquitectos revolucionarios más cargarán de simbologías referentes al nuevo reinado de la utilidad y la razón. Pero sí hay que insistir en la idea, ya avanzada por Kaufmann, de que las reflexiones de Blondel y otros teóricos comparables son el verdadero caldo de cultivo del que surgirán las teorizaciones posteriores. Visto, pues, que no hay en Blondel condena de la decoración sino desconfianza ante su posible desbordamiento, hay que señalar que distingue cuatro tipos de decoración arquitectónica lícita: la de las fachadas, la de los interiores, la de los jardines y la de los teatros. Pero exige que todos estos tipos se encuentren sometidos "...a las leyes de la conveniencia y de la educación y a los principios del gusto".

En cuanto a la decoración de fachadas, es la que en mayor medida exige el conocimiento de los principios del arte, por ser la más representativa y la que mejor

idea puede dar a "los extranjeros" del estado de las artes de un país (29). Esta decoración aparece confiada a la arquitectura propiamente dicha, pero también a la escultura. Blondel no niega el papel de la estatuaria en la fachada de un edificio, pero sí exige que esté rigurosamente subordinado a las líneas arquitectónicas, y precisamente uno de los motivos más recurrentes en la condena del gótico será la absoluta autonomía que, presuntamente, conquista en él la escultura. Incluso a la propia decoración arquitectónica de la fachada se le exige un acuerdo total con el tono general del edificio, retomando el viejo principio albertiano de que nada pueda ser suprimido sin afectar al resto.

Este equilibrio que se postula en la decoración de fachadas parece haber sido logrado sólo por griegos y romanos. Pero Blondel, al comparar la arquitectura francesa con la antigua, encuentra causas racionales que expliquen su retraso en cuanto a la decoración de fachadas: "Sin duda la diferencia de clima, la carencia de materiales, la menor riqueza y, quizás, un gusto demasiado nacional han contribuido a que los imitemos muy de lejos". Ahora bien, si se compara la francesa con el resto de las arquitecturas contemporáneas, el panorama se torna optimista, puesto que la francesa aparece como la única arquitectura digna, en este aspecto concreto, de ser imitada por otros pueblos. La conclusión es inevitable: la imitación de los antiguos no puede ser servil, sino adecuada a las caracte-

rísticas nacionales, y griegos y romanos no son ya una norma absoluta sino sólo una privilegiada fuente de estudio. Se puede postular así la idea de que "...en los siglos futuros no se dudará en citar a la arquitectura francesa junto a la griega y romana, al haber creado nuestros arquitectos, por así decirlo, una arquitectura adecuada a nuestro clima y a nuestras necesidades".

En cuanto a la decoración de interiores, no es menos importante que la de las fachadas, porque su finalidad es la magnificencia de los apartamentos. Blondel teórico de una arquitectura a la medida de esa élite aristocrático-burguesa que tan bien han delineado Chaussinand-Nogaret o D. Richet (30), entiende por magnificencia una compleja mezcla entre los valores burgueses de la comodidad y los valores de representatividad social, en los que se insiste ya más en la posición que en el nacimiento. Con respecto a la decoración de interiores, Blondel se muestra aún más optimista que antes y opina que los arquitectos franceses son en este campo superiores incluso a los italianos. Lo que exige Blondel a sus interiores queda claro cuando afirma que "...en sus apartamentos se encuentra la riqueza de los materiales, la magnificencia de los muebles, la escultura, la pintura, los bronce, los espejos distribuidos con tanto gusto e inteligencia que parece que estos palacios sean lugares encantados construidos por la opulencia para mansión de las gracias y el placer" (31).

Por lo que respecta a la decoración de los jardi-

nes, Blondel muestra algunas de sus más fuertes vinculaciones con el clasicismo barroco. Considera el modelo francés de jardín como superior al italiano o al inglés, modelos ambos que conoce bien (32). Como Jaucourt, que en varios de sus artículos elogiará a Le Nôtre, Blondel postula un jardín modelo Luis XIV, definido como "el arte de cultivar con gusto la naturaleza", y en el cual el genio arquitectónico se muestra ante todo en la domesticación de esa misma naturaleza y en la sabia disposición de las producciones artificiales: esculturas, canales, fuentes, terrazas, escalinatas, pabellones, belvederes, vasijas de mármol...todo lo que contribuye, en suma, a embellecer una naturaleza cuyo desorden, espontáneo o fingido, es tan rechazado como la propia idea de la imaginación desbordada. Estas cualidades, llevadas a su máximo grado por Le Nôtre, Mansart o Le Blond, atestiguan para Blondel la superioridad mundial de los jardineros franceses. De todos modos remite para mayores precisiones al artículo Décoration, Jard., redactado por D'Argenville.

El optimismo se cambia en perplejo pesimismo cuando aborda el tema de la decoración teatral, aspecto no demasiado tratado en la Enciclopedia, como veremos. Blondel caracteriza la decoración teatral como ilusión, como "...el arte de representar con la ayuda de la perspectiva, la pintura y una luz artificial todos los objetos que nos ofrece la naturaleza". Pero declara, al mismo tiempo, que es, de todos los tipos de decoración, el que menos comprende, y

remite al artículo Décoration (parmi les décorations théâtrales) de Marmontel (33). De todos modos, Blondel atestigua una clara inferioridad de los escenógrafos franceses con respecto a los italianos, y encuentra dos tipos de causas para la existencia de tal situación. Por un lado, causas derivadas de la mala formación literaria de los pintores: artistas que ignoran la historia, la arquitectura y la perspectiva, que no comprenden el genio de los pueblos que aparecen en escena y dotan a griegos, romanos o egipcios de escenografías casi parisinas. Blondel vuelve a reivindicar aquí la formación integral del artista como único medio de eficaz colaboración entre las distintas artes. Pero, por otro lado, hay causas derivadas de la propia situación del teatro francés, cuyos males son agudamente captados por Blondel en el contexto de una decadencia que contrasta fuertemente con los momentos gloriosos de los Corneille y Racine: "Sin duda, la economía, el poco espacio de nuestros teatros, la escasez de tramoyistas, la indiferencia de nuestro pueblo por los espectáculos desde este punto de vista y, si se me permite decirlo, la ignorancia de los directores o empresarios de nuestros espectáculos son el origen del escaso éxito de nuestras decoraciones teatrales". Una única solución: enviar a Italia a los escenógrafos y decoradores para que aprendan en "...la única escuela existente en Europa para esta clase de talentos" (34).

Otros textos completan la concepción de Blondel

en torno al ornamento arquitectónico. Así, podemos incluir entre ellos al artículo Caprice que, pese a no tratar explícitamente de la decoración, es la mejor muestra de la desconfianza hacia la imaginación que se encuentra en el fondo de las tesis de Blondel sobre este tema. En Caprice, con este término expresa Blondel toda una condena global de la estética del rococó, no exenta de los rasgos de la crítica social. Capricho es toda composición que, aunque ingeniosa, se aleja de los principios del arte. Es un pecado juvenil de los arquitectos, porque, en opinión de Blondel, son los arquitectos jóvenes y sin experiencia los que se dejan seducir por una imaginación fértil y carente de reglas. El nefasto efecto, a la vez estético y social, es hacer a la arquitectura susceptible de variación como la moda. Como en otros textos de Blondel, Borromini aparecerá como el gran hereje por excelencia.

Pero es quizás en los artículos que describen de modo aislado formas concretas de ornamentación donde con más claridad se aprecia esta problemática. Por ejemplo, en el artículo Agrafe, término con el que se designa a cualquier ornamento que parece unir varios miembros arquitectónicos o, en general, todo tipo de ornamentación susceptible de ser colocada en la clave de una crujía o de una arcada. Encontramos una clara afirmación de la primacía de la estructura sobre la decoración y un rechazo del abuso ornamental en nombre de la "verdad" arquitectónica y que implica un gran recelo hacia las licencias y los or-

namentos quiméricos", exigiéndose además que cualquier ornamento de piedra sea de carácter grave. Por el contrario, el artículo Aileron define a este ornamento como a la vez público y eclesiástico (se citan ejemplos tanto de la Place Vendôme como de algunas iglesias parisinas) que a la función decorativa une la estructural de sostén murario, y, por tanto, no se hace acreedor a las severas reservas expresadas en otros textos. En Arabesque este elemento es descrito como un adorno de origen árabe, surgido ante la necesidad de suplir la ausencia de representaciones animales o humanas. Atestigua Blondel su uso en la arquitectura contemporánea, si bien realizado sólo en pintura y no en escultura, aludiéndose su uso en el trabajo como decoradores de Audran, Watteau o Gillot y su aplicación al campo de las manufacturas de Gobelinos. Pero al mismo tiempo exige que se utilice sólo en ambientes arquitectónicos pequeños e internos, como cuartos de baño, reprochándose el mal gusto de los que se atreven a aplicar tales ornamentos "quiméricos e imaginarios" a los ambientes más serios y nobles de la arquitectura en lugar de preferir para éstos los ornamentos tomados de la propia naturaleza.

En el artículo Cartouche, la descripción técnica de este elemento tan frecuente en la arquitectura clásica francesa se acompaña de una descripción en función de su utilidad: el uso del cartouche se considera importante porque es apto para encerrar un contenido lingüístico y se convierte así en un auténtico signo relacional de la arqui-

tectura con su contexto.

El artículo Amortissement, al que remite Blondel en Cartouche, es también importante en este sentido. Lo define, en principio, como obra de escultura que cierra o termina el cuerpo principal de un edificio. Pero inmediatamente señala la frecuencia con que el amortissement adopta la forma de frontón, y ello le da pie para una serie de reflexiones que continuará posteriormente en el artículo Fronton, y, sobre todo, del abuso que hacen los arquitectos del frontón. Hay que huir de la multiplicación de frontones e, incluso cuando sea lícito usarlos, no se deben "atormentar" con la vana excusa de darles un aire más "pintoresco": la frivolidad y el capricho no provocan más que confusión y un ornamento frívolo tiene como consecuencia que el espectador sólo pueda percibir "un todo mal entendido". El autor plantea asimismo la exigencia de que el amortissement esté en proporción con la arquitectura a la que va destinado. Pero, sobre todo, hay que evitar las ideas "caprichosas", y a partir de este principio de racionalidad expone Blondel una auténtica teoría de los intercambios teóricos y profesionales entre escultores y arquitectos. Se constata, en efecto, que el capricho, lejos de estar desterrado, es una realidad cotidiana en la arquitectura francesa, debido a la pereza e ignorancia de muchos arquitectos que "...abandonan el cuidado de la composición a escultores poco entendidos que no conocen los principios de la arquitectura natural". Blondel no propone

la total relegación de los escultores a meras tareas celebrativas y su expulsión del mundo racional de la arquitectura; tal rechazo hubiera sido, entre otras cosas, claramente chocante con un proyecto ideológico basado en la reconciliación de artes mecánicas y liberales. Lo que exige es que los escultores adquieran los principios de la arquitectura natural y, al mismo tiempo, que los jóvenes arquitectos se instruyan en el arte del dibujo, "alma del buen gusto". Si tales intercambios tuviesen lugar, saldría beneficiada la ejecución, la parte del trabajo artístico donde más necesario es reunir teoría y práctica (35).

Esta problemática se continúa en el muy interesante artículo Frontón, pese a que se abra con una definición meramente técnica. Blondel identifica el origen del frontón con la arquitectura griega, en la cual responde perfectamente a la expresión de unas necesidades sociales concretas, de las que no se puede descontextualizar. Y la historia del frontón es una doble historia: la de una feliz invención entre los griegos y la de su intolerable corrupción y descontextualización a partir de los romanos y entre los modernos. El rasgo principal del uso del frontón por los griegos es su misma restricción. El frontón griego sólo aparece en los frontispicios de los templos, de tal modo que está ligado no sólo a una tipología arquitectónica sino a una de las manifestaciones sociales más importantes de una nación: su religión. Con ello considera Blondel al ornamento arquitectónico como parte coherente de un todo

estético y social, condenando la autonomía que otras tradiciones artísticas le otorgan: el ornamento no se justifica sólo por su belleza, sino por su utilidad, su significación social y su integración en un conjunto. Eso es lo que olvidan los romanos, los primeros en corromper los orígenes puros del frontón. La acusación contra ellos es doble: han aplicado el frontón indiscriminadamente a todo tipo de edificios y lo han contaminado adornándolo, rompiéndolo, etc.: "de suerte que, habiendo perdido de vista el origen de los frontones, han hecho de ellos un ornamento arbitrario, sin relación con la conveniencia del lugar, sin meditar el efecto que producirían en sus decoraciones y sin prever si no hubiera sido preferible cualquier otro coronamiento". Esta corrupción romana no sólo no es corregida sino que se ve agudizada por los arquitectos franceses modernos. Es precisamente el Louvre, elogiado por otros conceptos, el ejemplo que pone Blondel del mal gusto de los modernos en tema de frontones. Sin embargo, el gran responsable de los abusos de los modernos no es un francés sino el artista italiano a quien se identifica con las mayores herejías lingüísticas y caprichos de la imaginación: Borromini. A imitación de "los romanos del tiempo de Borromini", los arquitectos han hecho frontones triangulares irregulares, circulares, rotos, etc., y han llegado a colocar en el tímpano de los frontones "ornamentos frívolos, sin elección ni conveniencia". La causa de esta deplorable situación no ofrece duda alguna para Blondel: "La fuen-

te de este abuso viene sin duda de que se ha perdido de vista el origen que ha dado nacimiento a las diversas partes que constituyen la arquitectura". El origen se presenta como garantía de una coherencia entre arquitectura y sociedad poco a poco perdida. Pero, además, esta pérdida del origen tiene otras implicaciones que afectan al propio oficio del arquitecto: si la arquitectura contemporánea se ha desconectado de su origen es porque el arquitecto prefiere imitar a los modelos más recientes en lugar de recurrir "a nuestros historiadores y a nuestros autores más célebres". El buen arquitecto debe recurrir a la historia como método privilegiado de reencuentro con los orígenes. Así, para que el frontón pueda asumir correctamente su papel de símbolo, es necesario conservar su pureza formal, pero no en aras de un vacío formalismo sino dentro de una general recuperación arqueológica de los orígenes.

Igualmente, en el artículo Fontaines deja muy claro Blondel el papel esencial que atribuye a la ornamentación arquitectónica. Las fuentes le parecen un ornamento necesario en jardines o en el entramado urbano. En ellas, el escultor tiene un importante papel al lado del arquitecto, pero debe subordinarse siempre a las exigencias generales del diseño arquitectónico o urbanístico; de lo contrario, una fuente podrá ser excepcional por su trabajo escultórico pero carecer de todo valor arquitectónico. Blondel reprocha precisamente a los arquitectos franceses el haber abandonado esa importante parcela de la ornamen-

tación pública, hasta el punto de que ha caído en lo trivial y lo mediocre, con la excepción de algunas obras de Goujon o Bouchardon, y aún en éstas su valor reside más en la perfección de la escultura que en la buena ordonnance arquitectónica. Blondel aprovecha su diagnóstico para reivindicar, una vez más, la idea de una auténtica academia nacional de las artes que controle los proyectos artísticos de interés público.

Otros artículos muy breves apoyan siempre estas concepciones en torno a la ornamentación arquitectónica: Chambranle, Foudre, Bandeau, Fruit, Corne d'abaque, Formeret, etc. Y estas exigencias aparecen incluso en textos de muy diverso tema, como es el caso del ya mencionado artículo Arcade, en el que, al indicar las reglas de Vignola y Scamozzi para el uso de los ornamentos, Blondel no pierde ocasión de recordar que, en todo caso, deben mantener una adecuación general al tono de la arquitectura (35).

Un segundo grupo que podemos establecer en los artículos de Blondel para la Enciclopedia es el de aquellos que tienen como fin el estudio tanto de las tipologías edilicias como de las partes esenciales constitutivas de un edificio. Es la parcela más importante de las tres en las que, un tanto artificialmente, se ha dividido en este estudio la contribución de Blondel, porque es la que mejor muestra la tentativa blondeliana de lograr para la arquitectura un compromiso entre una jerarquización social ja-

más cuestionada y la aceptación de nuevos valores arquitectónicos que podríamos calificar como de "burgueses" -fundamentalmente los relacionados con las ideas de comodidad y funcionalidad.

Dos artículos contribuyen, en primer lugar, a definir el objeto primario de la arquitectura, la edificación, y plantear sus posibles divisiones tipológicas. Son los artículos Bâtiment y Edifice, textos que, aunque aparentemente sinónimos, responden a aspectos diferentes. El artículo Batiment insiste en los aspectos más puramente constructivos. En él es dominante la preocupación técnico-profesional, pero no exclusiva: la clasificación de los edificios en razón de sus caracteres arquitectónicos intrínsecos queda en un segundo plano ante la doble clasificación que Blondel realiza a partir de los conceptos de utilidad y caracterización social. De este modo, sobre una primera definición del bâtiment que ya trasciende lo meramente técnico y muestra, además, una lúcida comprensión del problema de las relaciones arquitectura-ciudad (36), se articula una primera división de los edificios en regulares e irregulares según su planta, y una segunda en aislados, adosados o hundidos según su relación con el contexto urbano. Pero señala Blondel que "...de ordinario se añade al término del edificio el de su uso particular", y de ahí surge la verdadera clasificación funcional: edificios civiles, militares, hidráulicos, públicos, comerciales, de marina, rústicos o campestres y, particularmen-

te, privados o particulares. Es sobre todo a propósito de estos últimos donde entra en juego la caracterización social, ya que, si el fin útil de los edificios particulares es, ante todo, la comodidad, ésta no debe entenderse como un valor absoluto, sino siempre relativo a la condición del propietario: no existe un valor abstracto de la comodidad, sino una adecuación funcional del edificio al hombre en sociedad y no al hombre como especie.

Esta temática reaparece cuando se plantea Blondel las cualidades esenciales que deben acompañar a toda construcción. Es ahí donde se produce el giro que transforme la clásica trilogía de utilitas, firmitas, venustas en la trilogía de los modernos valores arquitectónicos: la solidez, la comodidad y la ordonnance (o arte de disponer las partes del edificio de acuerdo con los dos requisitos anteriores sin obviar ninguno de ellos). La solidez es, por supuesto, lo más importante del edificio, y tiene que ver con la calidad de los materiales, su correcto uso, etc. La comodidad no es una exigencia abstracta e indeterminada, sino muy exactamente "...el arte de distribuir la planta según la dignidad del personaje que hace construir. La ordonnance la identifica Blondel, en principio, con la ornamentación, aunque entendida ésta en un sentido mucho más amplio que el que se le da en el artículo Décoration: una exigencia global de proporción, armonía y respeto a las dos cualidades anteriores. Volveré sobre el tema al analizar la voz Distribution.

En cuanto al artículo Edifice, que remite a Ma - son, texto que al final terminaría por ser escrito por Jaucourt, es un artículo mucho más corto que no hace sino complementar la definición ofrecida en Bâtiment.

Está claro, pues, que la definición de la edificación tiene, para Blondel, un doble sentido: por un lado, una caracterización básicamente funcional de los distintos tipos edilicios; por otro, un estudio de las diferentes partes del edificio, considerado como edificio por antonomasia a la vivienda de élite.

En el primer aspecto, encontramos un cierto número de artículos encaminados a la definición de tipologías edilicias concretas, pero no debemos olvidar que la colaboración de Blondel con la Enciclopedia se interrumpió en el volumen VII de la obra y así muchos importantes sobre arquitectura no se deben a su pluma (entre otros, por lo que aquí interesa, Maison, Temple, Ville, Palais...). Ciertos artículos de Blondel están pensados en relación a un artículo más general que luego no fue escrito por él (por ejemplo, Amphiprostyle o Exastyle remitirían al artículo Temple, que sin embargo es de Jaucourt). Pese a esta dificultad podemos individualizar, no obstante, algunos artículos tipológicos de Blondel. Chateau es un texto corto en el que aparece una definición del castillo como "mansión real o señorial", negándose la posibilidad de que una gran mansión campestre burguesa entre en esta categoría. Pero además se incluye una clara distinción

entre el castillo medieval y el moderno (pero una distinción en la que está ausente cualquier crítica política al feudalismo, sino que se establece sólo en función del uso de ciertos elementos: en la arquitectura moderna ha desaparecido la exigencia defensiva y, por tanto, cuando aparecen fosos y puentes levadizos es sólo como decoración o por peculiaridades del terreno). Así, los castillos reales de Francia -entre los cuales se citan los de Trianon, Chantilly, Versalles o Luxemburgo- conservan tal nombre más que nada para distinguir al castillo del palacio urbano.

Mayor interés encierra el artículo Belveder, en el que Blondel reflexiona sobre el tema de las relaciones entre arquitectura y jardín, del que más abajo se hablará. El belvedere se define por su utilidad ("...pequeño edificio situado en el extremo de un jardín o un parque para tomar el fresco y ponerse al abrigo del ardor del sol o de las inclemencias del tiempo"), pero Blondel no insiste mucho en su caracterización formal, para la que reconoce varias posibilidades a elección del arquitecto. En las normas para la decoración de estos edificios aparece, una vez más, la diferenciación entre interiores y exteriores: mientras que para éstos últimos se postula la integración entre arquitectura y paisaje, para el interior se sigue exigiendo magnificencia.

El artículo Couvent no responde, en cambio, a las expectativas de su encabezamiento. No se encuentra

la menor huella de la crítica ilustrada contra la inutilidad social de los conventos y las órdenes religiosas (crítica que aparecerá, por ejemplo, en el artículo Villa de Jaucourt), sino sólo una mera descripción. Blondel nos hablar en breves párrafos de las partes de un convento, su división en masculinos y femeninos y las diferencias arquitectónicas entre ambos. Las cualidades que debe reunir la arquitectura conventual no aparecen concretadas, sino reunidas bajo la exigencia vaga de disposición bella, exposición conveniente y solidez, así como espaciosidad y adecuación de la decoración al lugar y al carácter del edificio. Corbie y Clairvaux son citados como ejemplos, registrándose así una de las escasas apariciones del arte medieval francés. El texto remite a artículos como Eglise, Cloître, Réfectoire, Dortoir, Chapitres, Parloir, Cour, Préaux, Jardin o Choeur, pero de ellos sólo Cloître, Cour y Dortoir se deben a Blondel. El artículo Cloître apenas incluye algo más que una breve definición y unos cuantos ejemplos, aunque insiste Blondel en que no se considere nunca el claustro como edificio autónomo sino que se integre en la globalidad del convento (37). En cuanto a Cour y Dortoir, éste último ofrece una simple definición del ala destinada a contener las celdas, mientras que en Cour se describe simplemente un elemento apto para su inclusión en todo tipo de edificios, sin más virtualidades representativas que las que le dé su tamaño y magnificencia.

Similar brevedad se encuentra, por ejemplo, en

el artículo Cimetière, mera definición de tres líneas (38), o en Ecole, donde se aprovecha, sin embargo, para volver a reivindicar una enseñanza integral del arquitecto. En este último artículo quizás lo más destacable es que Blondel propone como modelo de escuela de arquitectura su propia academia de la rue La Harpe, elevada a modelo ideal de reconciliación entre teoría y práctica en una operación que, aunque sincera, no carece indudablemente de valor propagandístico.

Mucho más interesantes son los artículos en los que Blondel aborda el análisis y descripción de las distintas partes de la edificación. Es en ellos donde más a gusto desarrolla su profesionalidad y son numerosísimos los textos en los que Blondel multiplica las indicaciones teóricas y prácticas que hagan posible la delimitación del modelo ideal de mansión señorial destinada a esa nueva élite plutocrática, a la vez nobiliaria y burguesa. Aisance, Buffet, Cabinet, Chambre, Cheminée, Etage, Façade y otros contribuyen a este propósito, aunque, como en el apartado anterior, hay que señalar que la interrupción de la colaboración de Blondel en el volumen VII nos priva de las que podrían haber sido sus reflexiones, por ejemplo, en el importante artículo Maison.

Antichambre es un texto interesante en este sentido, porque muestra la existencia en el pensamiento de Blondel de un fuerte sentido de la jerarquización entre las estancias de una mansión señorial, jerarquización que es

al mismo tiempo de origen utilitario y representativo y que implica, entre otras cosas, un tratamiento cualitativamente diferente de la decoración: estas estancias secundarias que son las antichambres no llevarán, por ejemplo, chimeneas y deberán "...estar decoradas con simplicidad, sin espejos ni cuadros de precio, a menos que por una necesidad sirvan de comedor". Como se ve la chimenea es un elemento a medio camino entre lo utilitario y lo representativo, y éllo se puede apreciar muy bien en el propio artículo Cheminée, que da claras instrucciones sobre el tratamiento de las chimeneas según la estancia en la que vayan a ser colocadas. Ello se aprecia igualmente en el artículo Atre, que ofrece las reglas técnicas para la construcción de la parte central de las chimeneas, sin especiales recomendaciones estéticas y con una atención casi exclusiva a lo utilitario. Otros artículos manifiestan similar interés por las partes más utilitarias en la construcción de una residencia, como por ejemplo, el artículo Four en el que Blondel no tiene inconveniente en tratar desde el punto de vista del arquitecto un elemento que entraría más bien en la déscription des arts, o en los artículos Foyer o Fermeture de Cheminée.

Las lecciones de la arquitectura antigua son directamente integradas en el plan de la moderna mansión en el artículo Attique. Definido como un piso poco elevado que sirve "para coronar una bella construcción", explicado su nombre por la imitación de los modelos atenienses, Blon-

del considera como su característica definitoria el presentar un orden arquitectónico, el orden ático, que no tiene nada en común con las proporciones de los otros cinco órdenes, pese a lo cual no debe ignorarlos sino tomar de cada uno de ellos el carácter que más le convenga según el orden sobre el cual esté situado. El ático permite, pues, al arquitecto, una cierta variabilidad controlada, atestiguada por la propia inexistencia de acuerdo universal entre los tratadistas en torno a la altura que el orden ático debe tener sobre el inferior. Se trata, pues, de un orden mucho más decorativo que constructivo y son razones estéticas y no constructivas las que llevan a Blondel a pedir que se usen pilastras mejor que columnas o que, en todo caso, éstas vayan coronadas por figuras escultóricas "...como en Versalles".

El artículo Chambre es una de las piedras de toque de la tipología blondeliana, ya que el autor encuentra serias dificultades para su definición desde el punto de vista de la utilidad, constatando multitud de usos muy diferentes (39). Le atribuye, sin embargo, el sentido por excelencia de chambre à coucher, dormitorio, en torno al que se extiende todo su largo texto, modelo de conexión entre problemas ornamentales y estructurales. Para Blondel, la misma definición del dormitorio es relativa, porque existen diversos tipos en función de su magnificencia y de las personas que lo habiten. Según éllo, un primer tipo es la chambre de parade, para alojamiento de invita-

dos distinguidos y que une la magnificencia estructural y decorativa. En segundo lugar, la chambre à coucher es el dormitorio del propietario de la mansión; debe ser también magnificente, y para ello propone Blondel una doble actuación. En el aspecto arquitectónico, debe ser una cámara más profunda que ancha, con las ventanas situadas siempre frente al lecho, las chimeneas en el lado opuesto a la entrada principal y en el centro exacto entre las ventanas y el estrado, y las puertas lo bastante distantes del muro frontal como para dejar una esquina razonable. Una muestra de la lucha de Blondel contra la artificiosidad rococó es su rechazo de la costumbre de disponer puertas falsas en el muro frontal al de las auténticas: la exigencia de simetría nunca puede falsear la verdad, pero está también el motivo práctico de que con semejante costumbre se deja poco espacio para asientos (40). Por otro lado, la decoración ideal de una chambre à coucher es expuesta por Blondel con gran lujo de detalles. Conviene, según él, dividir la estancia en dos partes, elevando la zona del lecho en forma de estrado mediante columnas; ésta se decorará a base de tejidos y tapices, y la de la chimenea a base de escultura, pintura, carpintería y dorados; las paredes deben estar revestidas y por ello la carpintería no deberá ir en su color natural, sino a juego con el revestimiento (41). Así, encontramos una clara toma de partido en la polémica sobre el lujo a favor de todos aquellos productos de lujo cotidiano impulsados por las manufacturas de Colbert. La altura de los dormitorios debe ser con-

siderable, sobre todo si se pretende decorar el techo con falsas bóvedas. Y aquí vuelve a arremeter Blondel contra el capricho y la imitación ciega: en su opinión, bóvedas decoradas como las de las Tullerías, Versalles o Vincennes contienen bellezas reales, pero incluso la imitación de estas obras maestras se convierte en pura bizarrerie si el arquitecto se deja subyugar por la fantasía del escultor, y así las composiciones nobles y simples de la Sorbona o los Inválidos se transforman en Saint-Sulpice en composiciones quiméricas y mal entendidas. Blondel, no obstante, no deja de recordar al final que todo lo dicho se refiere únicamente a la disposición interna y a la decoración y que el sagrado fin de la comodidad del usuario exige que no se olviden una serie de complementos indispensables: las habitaciones destinadas a los domésticos, los desagües, guardarropas, etc. Se completa el artículo con unos breves desarrollos sobre otros tipos de dormitorios en jerarquización decreciente hasta terminar en el dormitorio de criados carente de cualquier tipo de ornamentación.

Muy destacable es también el artículo Appartement. El término define, para Blondel, "...el núcleo de un edificio real, público o privado, formado, cuando el apartamento está completo, por una o más antecámaras, salas de reunión, dormitorios, camarines, servicios, guardarropas, etc.". Pero distingue dos tipos de apartamento: el privado y el de representación. El primero es de uso personal de los propietarios, y sus características constructivas deben tender a proporcionarle un mayor intimis-

mo: la altura, por ejemplo, no debe ser demasiado grande, y habrá que aumentarla cuando se pase a los apartamentos "de representación". Porque, en efecto, es necesario que los pequeños apartamentos privados tengan una comunicación directa con los de representación, ya que se trata de las dos funciones inseparables de un cliente-tipo, escindido entre su existencia privada y su vida social; y esta comunicación debe establecerse de tal modo que en ningún momento deba el propietario salir al exterior o atravesar las zonas de la servidumbre (42).

En el apartamento de representación las exigencias pasan ya de lo privado a lo público y se pide una estricta atención al rango social del propietario. Se precisa, entre otras cosas, mayor altura y espaciosidad, una orientación hacia el lado de los jardines y, sobre todo, simetría: la simetría es el símbolo del orden, cuya presencia se quiere transmitir y, si no es exigible en las actividades privadas, sí lo es en las relaciones sociales. Así, "...es necesario que las hileras de estancias dominen de una extremidad a otra del edificio de modo que el apartamento de la derecha y el de la izquierda se alineen con el eje de sus puertas y ventanas y se unan, simétricamente, en el vano central para componer un conjunto ininterumpido que anuncie, de un solo vistazo, la grandiosidad interna de todo el edificio". Pero Blondel distingue, aún más, entre el apartamento de representación propiamente dicho y lo que llama el "apartamento de sociedad". El primero sirve para las relaciones sociales de diversión y

está destinado a "...las personas de fuera que, por las tardes, vienen a hacer compañía al dueño y a la dueña de la casa". El segundo es el marco de los negocios públicos y las relaciones económico-sociales, "...en el que el propietario por la mañana recibe a las personas que tienen relaciones con él conforme a su dignidad". Ambos apartamentos deben ser susceptibles de unirse a través del gran salón central en ocasiones excepcionales de fiesta o ceremonia (43).

Entre los textos que complementan a este importante artículo, hay que destacar la voz Buffet. El buffet, cuyo origen encuentra Blondel en la arquitectura antigua como estancia "para colocar la porcelana (sic) y los vasos", es en la arquitectura moderna una pequeña estancia normalmente adosada a los comedores y que cumple funciones utilitarias, aunque también debe estar decorado. Más importante es, en este sentido, el artículo Cabinet, que define una de las piezas más representativas de la vida cultural y social de la élite francesa del ancien régime. Su función, aproximadamente comparable a la del mencionado apartamento de sociedad, es, en primer lugar, la de servir a los negocios y recibir visitas de este tipo. Pero también es un lugar para la vida intelectual: contiene libros, papeles y antigüedades y puede ser el espacio de conciertos vocales o discusiones de sociedad. Y para Blondel es la función dominante la que condiciona la forma: su distribución deberá tener en cuenta si va a ser primordialmente una estancia de negocios, de estudio o de con-

ciertos. Lo más importante, sin embargo, es comprobar la sensibilidad de Blondel a las inquietudes intelectuales y sociales de la élite francesa (44).

La misma exigencia de representatividad hasta ahora vista aparece exasperada en el artículo Façade, que, como Appartement, remite también a las láminas del propio Blondel. Blondel compara la fachada de un edificio con la fisonomía del cuerpo humano: si ésta nos da una indicación del estado de ánimo (45), la fachada de un edificio debe informarnos del interior del mismo. Pero Blondel exige no sólo transparencia del interior, sino también transparencia de la función. Cada tipología edilicia (iglesia, monumento público, casa privada...) debe tener un modelo propio de fachada con unos elementos ornamentales concretos e inconfundibles. La moderna arquitectura francesa ha olvidado ésto y el resultado ha sido el capricho y el desorden: "Negligencia de la que deriva no sólo una condenable falta de conveniencia, sino también una multiplicidad de pequeñas partes que, todo lo más, producen sólo una arquitectura mezquina y un desorden del que se resienten casi todas las producciones contemporáneas, sin que los templos dedicados a la divinidad sean una excepción". Lo mismo que el pintor y el escultor deben variar las expresiones de sus figuras según el tipo humano que éstas representen, así la arquitectura debe lograr fachadas acordes estructural, ornamental y representativamente con las tipologías edilicias en que se incluyan. Blondel, pese al lastimoso estado que constata en la arquitectura fran-

cesa en este aspecto, encuentra no obstante ejemplos aislados que pueden proporcionar modelos para cada uno de los tipos y que están tomados de los mismos arquitectos que ya elogiara en los artículos Architecture y Architecte (46).

Llegamos así al tercer apartado en que se han dividido los artículos de Blondel: el de los textos que enfocan, de un modo más abstracto y teórico, las cualidades estéticas y técnicas que debe poseer un buen edificio y el modo de obrar del buen arquitecto. En el artículo Aspect, para empezar, aparece una clara ilustración del doble principio de combinación entre unas reglas objetivas de la belleza y la necesaria fruición subjetiva de tales condiciones, como postulaba Diderot en el artículo Beau. Así, todo edificio que quiera presentar un bel aspect debe basarlo en una bella ordonnance que cause en el espectador admiración. El peristilo del Louvre es, una vez más, el ejemplo y, como en otros textos, Blondel revela su faceta de urbanista al imaginar por un momento que el Louvre quedase desembarazado de las construcciones subalternas que lo rodeaban: un inofensivo sueño de carácter cuasi utópico que puede enmarcarse muy bien en esa arquitectura de la utopía de las Luces que ha sido tan profundamente estudiada por Baczko (47).

Pero dentro de este tercer apartado hay que prestar especial atención a tres importantes artículos que analizan las tres claves de la labor del arquitecto: Construction, Décoration, Distribution.

Uno de estos textos, el artículo Décoration, ha sido ya previamente analizado, y conviene recordar ahora cómo se han podido deslindar en él unos principios básicos: la idea de que la decoración es necesaria en un edificio, pero que debe ser rigurosamente controlada para evitar el capricho y debe, al mismo tiempo, adecuarse a la tipología edilicia; la de que debe estar siempre en función del rango social del cliente; la de que, incluso en el interior de una misma mansión, la jerarquización interna de los espacios lleva inevitablemente a una jerarquización decorativa y, por último, la idea de que todo ello no es sino el modo en que el arquitecto cumple correctamente con su más sagrado deber: la satisfacción del cliente.

En cuanto al artículo Construction, no incluye prácticamente ninguna reflexión sobre los aspectos concretos del proceso constructivo, dejando ésto para cada artículo en concreto. Blondel prefiere describir los aspectos problemáticos de la construcción en los apartados destinados a cada elemento arquitectónico individualizado y, por lo demás, la descripción de los aspectos más generales de la técnica constructiva corrió, como se ha visto, a cargo de otros colaboradores de la Enciclopedia como Lucotte o Goussier.

Distribution es, por último, un denso y largo texto en el que Blondel, sin referencia alguna a los tratadistas de arquitectura que suele citar en otros artículos, expone sus reflexiones personales sobre los problemas de distribución arquitectónica. La distribución, una de las

tres partes básicas en que también dividirá Jaucourt su artículo Ordonnance, al que luego se hará mención, es definida como el reparto de todo el terreno sobre el que se erige un edificio, y la primera regla de oro es que hay que contemplar no sólo la distribución del cuerpo principal del edificio sino también la adecuación de los cuerpos dependientes a su propia funcionalidad y sus relaciones con aquél. El relativismo domina las consideraciones de Blondel en torno a la distribución, pero con una constante preocupación por remitir a una práctica basada sobre sólidos principios y que evite siempre los excesos de la imaginación. Así, si Blondel constata la dificultad de dar reglas en el terreno de la distribución, no por ello deja de ofrecer ciertos principios generales en función, sobre todo, de las tipologías. De este modo, el palacio real exige un tipo de racionalidad que le es propio: debe asombrar y anunciar "...al mismo tiempo el genio del arquitecto y la magnificencia del monarca que lo ha hecho construir". Los edificios sagrados, por su parte, deben ser grandes y espaciosos, y el arquitecto debe atender en ellos no tanto a la intimidad del recogimiento cuanto a las necesidades funcionales del mayor o menor número de fieles. Los edificios públicos, tales como juzgados, ayuntamientos o bolsas, y los edificios comerciales, así como los artesanales, deben tener una distribución en la que las necesidades prácticas ocupen más lugar que la magnificencia.

A diferencia del negativo panorama descrito en

otros artículos, Blondel elogia aquí a los arquitectos franceses por sus logros en la ciencia de la distribución arquitectónica. Pero, a pesar de estos logros, insiste en la dificultad de dar reglas sobre la materia: los autores modernos nos han ofrecido descripciones de sus propios edificios, pero no reglas. Esta dificultad para ofrecer reglas ciertas no puede excusar, sin embargo, de ningún modo, los excesos de la imaginación. No encuentra Blondel justificación alguna para los jóvenes arquitectos que confunden lo bello y lo mediocre y que sacrifican la comodidad y la simetría a la ingeniosidad; ni mucho menos para los "presuntos arquitectos" que piensan que el espíritu más feliz es el que se libera de toda servidumbre, se alza contra las reglas de la conveniencia, se cree guiado por un genio fecundo... Tales espíritus son la mayor amenaza para una arquitectura que busca sus bases en la naturaleza. Por cada genio verdadero que logra formarse un gusto sin la ayuda de la teoría y los preceptos, encontraremos mil arquitectos cuyas formas serán viciosas y presuntuosas. Hay, pues, un fundamento natural, difícil de aprehender pero del que la arquitectura no puede separarse so pena de caer en el capricho y en la originalidad mal entendida. Las pocas reglas generales basadas en la naturaleza son las únicas que pueden llevar a una buena distribución "en las mansiones de los señores". Es justo en este momento cuando plantea Blondel la triple exigencia de necesidad, comodidad y bienséance y se aplica a buscarles un fundamento natural.

Así, las leyes de la necesidad parecen tener un fundamento real en la naturaleza, pero son los diversos tipos concretos de necesidades los que provocan la diferencia de soluciones. El saber del arquitecto consiste en asumir las leyes ineludibles de la necesidad y dotarlas de la armonía necesaria para el logro de la belleza, juntamente con la construcción y la decoración. Por lo que respecta a la comodidad, el nivel y el modelo de vida del miembro de la élite plutocrática exige como principio general el de la suficiente separación entre las cámaras de diversas funciones. Y en cuanto a la bienséance, es el aspecto más difícil de reducir a reglas: es problemático saber si lo que nos complace de un edificio procede de algo que tiene su origen en la naturaleza. Con la misma perplejidad que Diderot en el artículo Beau, constatará Blondel que lo que en Francia corresponde al principio de bienséance en la distribución no coincide con similar sentimiento en otros pueblos. El elemento diferenciador por excelencia es, para Blondel, el clima, con lo que efectúa una considerable reducción con respecto al pensamiento de Diderot, para quien el clima era sólo uno de los elementos posibles en las variaciones estéticas, y entronca con los más puros teóricos del clima como Montesquieu y Du Bos. No obstante, esta exigencia de bienséance, precisamente por la dificultad que entraña, es considerada como el momento central de lo bello en arquitectura: es el principio de bien-séance el que ordena la distribución interior de las estancias y la armoniza con la exterior, el que

exige simetría en las proporciones de las habitaciones y en la distribución de los elementos decorativos, el que somete todos los aspectos parciales a la necesidad de coherencia de un todo único: en suma, "...lo que hace la dificultad y el mérito de la arquitectura".

Es necesario completar ahora esta visión de la contribución teórica de Blondel a la Enciclopedia con una referencia a sus comentarios a las láminas de Arquitectura aparecidas en el volumen I de las Planches, comentarios que constituyen, por sí solos, todo un pequeño tratado. Bajo el epígrafe general Architecture et parties qui en dépendent, aparecieron en dicho volumen I, comentadas por Blondel, 39 láminas, en su mayor parte elegidas, cuando no directamente dirigidas, por el propio arquitecto. Y el primer dato de interés que apreciamos en ellas es que Blondel pudo aquí desarrollar sus tesis sobre los órdenes clásicos que, por pura cuestión de cronología y orden alfabético, no había podido tratar en los volúmenes de artículos, encargándose de ello Jaucourt, como en seguida se verá.

En este sentido, la plancha I ofrece una comparación entre los 5 órdenes clásicos; en su comentario, Blondel los describe y compara sus respectivas proporciones, pero añadiendo que tales proporciones no son universales, que hay discrepancias entre los autores y que se debe preferir las medidas de Vignola para los exteriores de los edificios y las de Palladio y Scamozzi para los interio-

res. La plancha II ofrece una correspondencia de medidas y las III y IV tratan de las molduras, sin más comentario que una detalladísima descripción. El comentario a la plancha V (sobre los pedestales) vuelve a introducir un elemento de relativa incertidumbre en la teoría de los órdenes, dado que se describen las medidas de pedestales dadas por Vignola, pero indicando que "...pueden variarse hasta el infinito según la riqueza o la simplicidad de cada orden y según sus diversas aplicaciones a la arquitectura". MÁS significativo aún es el comentario sobre las basas, a propósito de la plancha VI: Blondel considera superior la basa ática y el análisis de las basas jónica, corintia y compuesta le hace pensar que también este elemento ha conocido una infancia y una madurez, esto es, una historia (48). La plancha VII describe los diferentes tipos de acanaladuras y capiteles; en su comentario, Blondel oponiéndose a Vignola y a Vitruvio, condena las aristas vivas del dórico y afirma que, en cualquier caso, hay que emplear las acanaladuras con gran discreción. Al describir los capiteles, distingue el jónico antiguo del moderno (citando a propósito de éste último a Scamozzi y Philibert de l'Orme) y condena la frivolidad de quienes tratan de "inventar" nuevos órdenes a base únicamente de fantasear con los capiteles (49). En la plancha VIII se reproducen los esquemas de entablamentos de Vignola, y en el comentario se aducen ejemplos de la arquitectura clasicista francesa (50). Sin embargo, aunque Blondel describe los entablamentos de Vignola, no deja de señalar que los ar-

arquitectos franceses, cuando emplean el jónico o el compuesto, suelen preferir los modelos de Palladio a los de Vignola. La plancha IX ofrece modelos de balaustradas y Blondel afirma taxativamente que la balaustrada, como todo otro elementos arquitectónico, debe guardar una correspondencia estricta con el orden y han de distinguirse, por tanto, cinco clases fundamentales. La plancha X presenta algunos modelos de puertas, igualmente en correspondencia con los órdenes; según Blondel, los antiguos y los "arquitectos del último siglo" que han seguido a Vignola y, por su intermedio, a Vitruvio, dan a todos los tipos de puerta una única altura, el doble que la anchura, mientras que los arquitectos modernos prefieren diferenciar distintas alturas según los órdenes. La plancha XI ofrece modelos equivalentes de ventanas y Blondel critica en su comentario los excesos producidos por no tener en cuenta la importancia de este elemento (51), uno de aquellos en que se manifiesta la frivolidad y ligereza de muchos arquitectos. La plancha XII se ocupa de los nichos y frontones, y las explicaciones de Blondel al respecto cierran la Parte I de sus comentarios. Como principio general, recomienda no abusar de los nichos y reservarlos solo para aquellos edificios en los que el agua desempeñe un papel relevante; y en cuanto a los frontones, el aspecto de mayor interés es la inclusión en la lámina de dos ejemplos partidos, rotulados F y G, de los cuales comenta Blondel: "...no están colocados aquí más que como ejemplo a evitar, lo mismo que toda una infinidad de frontones enrollados, cortados, etc.,

producciones góticas que no son imitadas en nuestros días sino por los arquitectos subalternos y que los grandes maestros saben rechazar".

En la Segunda Parte de sus comentarios, que abarca las planchas XIII y XIV, pretende Blondel ofrecer ejemplos concretos de la aplicación práctica de los órdenes (52). Pero, para ello, necesita reafirmar la utilidad de los órdenes en el aspecto "decorativo": "No nos da miedo confesarlo aquí: la justa aplicación de los órdenes a la arquitectura es más esencial de lo que ordinariamente se piensa. ¿Cuántas veces no vemos edificios cuyo uso interior exigiría interiormente un aspecto de solidez y que sin embargo presentan un orden medio y delicado; u otras en que el destino del edificio parece exigir elegancia y tiene en cambio en su fachada un orden o una expresión rústica...?". En la práctica, no obstante, estos ejemplos sobre la aplicación concreta de los órdenes se reducen a la comparación entre dos modelos de fuentes. La primera, correspondiente a la plancha XIII, es la fuente de Grenelle erigida por Bouchardon en 1739 en el Faubourg Saint-Germain; Blondel la elogia por muchos aspectos, pero critica a Bouchardon el haber empleado el jónico en lugar del dórico, ya que una fuente exige ante todo solidez. A ella le opone Blondel, en la plancha XIV, un diseño de fuente de él mismo (aunque declara, modestamente, que se ha visto obligado a emplear su diseño al no encontrar en Francia ningún buen ejemplo de dórico "regular" (53)).

Como se ve, Blondel mantiene intacto aparentemente el viejo sistema de los órdenes clásicos, pero en él los órdenes no son ya la razón de la arquitectura, sino más bien un sistema ordenado de experiencias del que el arquitecto puede servirse según las necesidades edilicias que él mismo define.

Las siguientes partes del comentario de Blondel y, por tanto, las correspondientes planchas, abandonan ya, de hecho, el terreno de los órdenes para pasar al de las tipologías. La Tercera Parte aborda el tema de la edificación eclesiástica ("Observaciones generales sobre los edificios sagrados, aplicadas en particular a una abadía"). Blondel lanza una crítica global contra la arquitectura eclesiástica barroca y su teatralidad (54); elogia, en cambio, el modelo de nobleza y simplicidad que encuentra en la iglesia de Sainte-Genève de Soufflot y en "...la nueva parroquia de la Madeleine que va a construirse sobre diseños de M. Contant" (55). Precisamente del propio Contant es el ejemplo que Blondel propone en las planchas, bajo diseños de François Franque: el proyecto para la abadía Real de Panthéon, de 1747. Las planchas XVI (plano de la planta baja), XVII (primer piso), XVIII (segundo piso), XIX (frontispicio y fachada exterior), XX (fachada del lado de los jardines) y XXI (alzado y corte) recogen diferentes aspectos de un proyecto en el que Blondel elogia ese modelo de gravedad, grandeza y simplicidad unidas que se convierte, para él, en lo opuesto a la fastuosidad vana del barroco (56).

La Cuarta Parte se dedica a "Observaciones generales sobre los edificios públicos", y las exigencias de Blondel en este terreno son claras: "Después de los templos, los edificios públicos ocupan el primer rango en la arquitectura; son ellos los que anuncian la opulencia de las ciudades, el esplendor de las naciones y el buen hacer de los príncipes...Deben anunciarse mediante una grandeza relativa a sus clases y a la importancia de las capitales en que se encuentran, con una arquitectura que no tenga nada de pequeño, con una ordenación simple pero noble, con una construcción sólida y, en particular, con unas bellas entradas que los presenten con dignidad...La mayor parte de nuestros edificios públicos carecen esencialmente de una parte de esas ventajas, al no haber sido construidos en su mayor parte para sus destinos actuales". Un solo ejemplo se ofrece de este modelo ideal de edificio público, el ayuntamiento de Rouen, comenzado en 1758 bajo la dirección de A.M. Le Carpentier y representado en alzado en la plancha XXII. A este edificio le atribuye Blondel todas las exigencias citadas y, además, un cuidado emplazamiento urbanístico.

La Quinta Parte comprende "Observaciones generales sobre las casas reales y los palacios, aplicadas en particular a un gran hôtel". Blondel diferencia las casas reales del auténtico palacio del monarca; aquéllas suelen estar en el campo, lo que se traduce en un carácter menos grave y una firmeza menos absoluta; mientras el palacio es el lugar de representación del monarca, la casa real

es su lugar de descanso y retiro; el palacio debe mantener un carácter noble e imponente, mientras que la casa real debe ser fundamentalmente agradable. Distinto es el caso del hôtel nobiliario, que debe siempre adecuarse al rango de quien lo manda construir, y es ésta una de las razones que justifican la exigencia de que el arquitecto sea un hombre de mundo: "Es de esta diversidad de rango, del monarca a los grandes príncipes y de éstos a los súbditos, de donde deben nacer los diferentes caracteres de los edificios; conocimientos indispensables que no pueden adquirirse más que por el estudio del arte y, particularmente, por el uso del mundo; es indudablemente gracias a éste último como se llega a la conveniencia, se observan las bienséances, se adquiere el juicio, nace el orden en las ideas, se depura el gusto y se aprende a conocer positivamente el carácter propio que hay que dar a cada edificio". En este sentido, las planchas XXIII y XXIV ofrecen, respectivamente, la planta y el alzado de "un gran hôtel de 40 toesas de frente" diseñado por Blondel y las dos láminas constituyen una estricta ilustración de los aspectos teorizados por Blondel en el artículo Distribution.

La Sexta Parte comprende "Observaciones generales sobre las casas particulares, aplicadas a un edificio regular distribuido en un terreno muy irregular". Las casas particulares de simples ciudadanos no pueden tener, según Blondel, ni la belleza de los hôtels ni la simplicidad de las casas ordinarias, y bajo ningún concepto se deben utilizar en ellas los órdenes. Cita como ejemplo la casa

construida para D'Argenson por Boffrand, pero las planchas XXV a XXVIII lo que nos presentan es diversos aspectos del proyecto de François Franque para una casa del marqués de Villefranche en Avignon. De este proyecto, Blondel destaca sobre todo la posibilidad de alcanzar una perfecta regularidad aún en un terreno muy irregular (57).

La Séptima Parte, por último, es la titulada "Observaciones generales sobre la decoración interior aplicadas en particular a un apartamento de lujo". Abarca las planchas XXIX a XXXIX y en ella Blondel repite la mayoría de las tesis sobre la ornamentación arquitectónica ya expuestas en sus propios artículos de la Enciclopedia. Critica duramente, como siempre, las frivolidades decorativas y analiza en los comentarios explicativos de las láminas lo que él considera un ejemplo modélico: la decoración de los apartamentos del Palais Royal realizada por Contant.

Como puede verse, pues, este pequeño tratado de explicación de las láminas no se limita a la mera descripción de éstas, sino que complementa de modo indispensable el corpus teórico de los artículos, con novedosas referencias a la arquitectura contemporánea, y cumple así un papel de puente entre los textos de los artículos, que necesariamente presentaban un cierto grado de desconexión entre sí, y el desarrollo orgánico que posteriormente daría Blondel a sus teorías en el Cours.

2. Los artículos del Chevalier de Jaucourt. Otros textos enciclopedistas sobre la arquitectura.

Conviene recordar una vez más, en este punto del trabajo, que, pese a la enorme importancia y coherencia de las aportaciones de Blondel a la Enciclopedia, éstas no agotan el tema en la obra. Existen, como ya se ha visto, artículos muy específicamente técnicos sobre albañilería, carpintería, espejos, muebles, corte de piedras, etc., escritos las más de las veces por técnicos o especialistas en el tema concreto. Están también, por otro lado, el corto número de artículos sobre fortificaciones debidos a Le Blond, y a los cuales también ya se ha hecho referencia. Veremos en seguida cómo hay, además, una serie de textos sobre jardinería. Pero, sobre todo, queda un importante y numeroso grupo de artículos de arquitectura por reseñar: los debidos a la pluma infatigable del Chevalier de Jaucourt.

En efecto, cuando, a partir del volumen VII de la obra, Blondel deja de suministrar sus artículos (que, de haber tenido continuidad, hubieran formado sin duda un corpus similar al de su propio Cours d'Architecture), su lugar será ocupado en la mayor parte de las ocasiones por ese polígrafo de asombrosa erudición. No es que Jaucourt hubiera permanecido mudo sobre cuestiones arquitectónicas mientras duró la colaboración de Blondel; había suministrado ya algunos pequeños artículos como Cintre o Ecri-

teau. Es, sin embargo, a partir del tomo VII y del abandono de Blondel cuando comienza a convertirse en el principal encargado de temas arquitectónicos en la Enciclopedia.

La obra colectiva se resintió, indudablemente, de este cambio. El sistema coherente que prometían los primeros artículos de Blondel quedó truncado, aunque podemos seguir perfectamente en el Cours d'Architecture lo que hubiera podido ser su desarrollo completo. Por otro lado, Jaucourt no era un arquitecto profesional; en sus artículos se nota inmediatamente la marca de quien, gracias a una enorme capacidad de trabajo y tenacidad, ha llegado a poseer conocimientos vastísimos sobre las más variadas materias, pero incompletos y fragmentarios en cada una de ellas. En el terreno de la arquitectura, se hace patente que carece de la solidez teórica que proporciona a Blondel su absoluto profesionalismo.

Sería erróneo, sin embargo, considerarle un mero dilettante. Sus intenciones ilustradas son siempre patentes y hacen que su discurso vaya siempre más allá del mero lugar común. Su documentación es copiosa, porque, aunque para los artículos de tipo técnico recurre casi siempre al préstamo directo del entonces prestigioso Dictionnaire de D'Aviler (58), en otros textos salen a relucir, como veremos, las más variadas fuentes literarias e históricas, tanto antiguas como modernas. Con Jaucourt nos encontramos no tanto con un descenso en la calidad de los textos con respecto a Blondel cuanto con un cambio de orientación

de los mismos: una nueva orientación histórico-literaria y filosófica bien ajena a las estrictas preocupaciones profesionales de Blondel.

Si algún reproche se puede hacer, pues, a Jaucourt no es el de que sus textos sean triviales, plagarios o carentes de interés. Habría que lamentar más bien que el caballero hugonote, agobiado por el peso de la inmensa tarea que cayó sobre sus hombros a partir de 1757, descuidara la sistematización de sus artículos: entre ellos encontraremos, en efecto, piezas verdaderamente importantes, como pueden ser Proportion, Ordre, etc., junto a otros textos apresurados que apenas van más allá de la mera definición. Sus artículos son de una desigualdad que asombra. Si tratamos de recomponerlos con la idea de formar un puzzle completo quedaremos decepcionados: nos faltan muchas piezas, y quedan muchos huecos que no se pueden llenar ni siquiera tomando piezas del también incompleto puzzle de Blondel. Lo que sí podemos hacer es rastrear en estos textos prácticamente fragmentarios las preocupaciones esenciales del enciclopedista típico. Por todas partes aflora la preocupación tecnicista, el cuidado por deslizar casi insensiblemente el mensaje político antidespótico, la idea confiada de progreso, la apertura a nuevos horizontes geográficos y étnicos, etc.

Jaucourt aparece, en primer lugar, como el principal valedor enciclopedista de la teoría de los órdenes clásicos. Unos pocos artículos, entre los que destaca Or-

dre, tratan de mantener aún, tomando como base a D'Aviler, una funcionalidad arquitectónica real para los viejos órdenes. No obstante, la presencia de éstos en la Enciclopedia se resiente de un fenómeno bien estudiado por Benevolo o Forssman (59): la relativización del valor de los órdenes clásicos, como consecuencia del proceso más global de relativización de todo el legado de los Antiguos y la puesta en cuestión del normativismo clasicista. La segunda mitad del siglo XVIII supone, en este terreno concreto, no la negación de cualquier virtualidad para los viejos órdenes arquitectónicos, sino algo que, si bien se mira, es mucho más grave: su descenso de categoría desde lo indiscutible hasta lo opcional. Los órdenes, en adelante, seguirán existiendo, y todo buen arquitecto deberá conocer a fondo sus sistemas: pero ya no son ellos solos la esencia de la arquitectura. Arquitectura y teoría de los órdenes no se identifican ya de modo necesario; los órdenes clásicos son un legado de la historia, garantizado por largos siglos de experiencia pero que, pese a todo, debe ser tamizado por la criba de la razón. El proyecto arquitectónico racional no conoce ya terrenos vedados por argumentos de autoridad, y el arquitecto se sirve de los órdenes no como elemento canonizado sino como material disponible.

Este proceso de desmitificación se aprecia de modo evidente en la Enciclopedia, no ya en una explícita condena de los órdenes sino sobre todo en el detalle sig-

nificativo de la escasa atención que se otorga a lo que hasta pocos decenios antes era la parte esencial de todo tratado de arquitectura. Jaucourt da sobre los órdenes informaciones ya codificadas, basándose en toda la tratadística clasicista, pero en ningún momento da la sensación de estar hablando de aquéllo que más deba importar al arquitecto. Los verdaderos puntos esenciales son ya conceptos como ordonnance, composición o proporción, y la fidelidad o no a un orden determinado vendrá dada por la exigencia, de mayor rango, de respetar estas nuevas categorías de la razón arquitectónica. En el artículo Ordre define Jaucourt este término, siguiendo a D'Aviler, como una "...disposición regular de los elementos sustentantes, de los que la columna es el elemento principal, para componer un bello conjunto". Jaucourt resta importancia al elemento columna y afirma que un edificio puede estar construido según un orden aunque no tenga columnas, porque lo auténticamente definitorio son las relaciones entre los elementos sustentantes entre sí. Así -primera relativización- un orden no es tanto una forma canónica como un cierto espíritu del conjunto del edificio. Pero, tras esta definición, una segunda parte del artículo aborda la descripción de los órdenes y la polémica con ellos relacionada.

Jaucourt toma como punto de partida las tesis de Stürm (60), que ofrece una versión bastante original de la historia del surgimiento de los órdenes clásicos. Según ella, al principio sólo habría dos órdenes, emplea-

dos por el rey Salomón (61) en su templo y en su palacio. Los corintios se habrían apropiado del primero y los dóricos del segundo, originándose así los dos primeros órdenes, a los cuales se añadiría el jónico como vía intermedia. Así, en la tesis de Stürm, el corintio, en lugar de ser una versión lujosa y tardía, aparece en los propios orígenes en lugar del jónico. El toscano, a su vez, habría surgido posteriormente por una reinterpretación italiana del dórico.

Tenemos así formados, para Jaucourt, los cuatro grandes órdenes que conocieron los griegos, ya que Vitruvio, citado sólo fragmentariamente, no habla del orden romano o compuesto. Es aquí donde llega el momento de duda de Jaucourt. En efecto, sólo reconoce validez como tales a los cinco grandes órdenes de los antiguos y condena como puerilidades las tentativas barrocas de encontrar otros nuevos. Así describe el fracaso del intento de Luis XIV de producir un sexto orden: "...no se descubrió nada que mereciese la aprobación de los connoisseurs porque, o se propusieron cosas absurdas no admisibles en arquitectura, o no se presentó nada que no estuviera ya comprendido en los cuatro órdenes descritos por Vitruvio o no perteneciese al orden compuesto del que los romanos dieron el primer ejemplo". Del mismo modo, los afanes de Stürm por encontrar, siguiendo a Villalpando, un orden inferior al corintio pero más bello que el jónico, engrosan también el grupo de las puerilidades. Pero ello no quiere decir que Jaucourt considere los cinco órdenes como un sistema dado,

cerrado e inalterable. Quiere sólo decir lo que continuamente dicen los enciclopedistas: que los Antiguos son completables y, en muchos aspectos, mejorables, pero sólo desde la razón y no desde la fantasía y la bizarreríe. De ningún modo se deberá bloquear la vía del progreso canonizando con argumentos metafísicos unas conquistas antiguas que son, ciertamente, grandes, pero revisables con el instrumento de la razón; lo que sí que es "pueril" es el afán gratuito de tratar de añadir algo a aquéllas desde la soia imaginación.

Jaucourt analiza también el papel de Vignola, Palladio y Scamozzi, considerándolos no como meros transmisores del legado antiguo sino como artífices de un verdadero progreso. Palladio es el que mejor ha sabido unir los elementos de los órdenes y Scamozzi el gran maestro de las proporciones. En cuanto a Vignola, por un lado se da cuenta con todo detalle de su famosa regla numérica y se constata su utilidad práctica, pero, por otro, la pregunta de en qué se basa tal regla queda sin respuesta. Aparecen citados también otros protagonistas de la polémica sobre los órdenes: N. Goldmann (62), Perrault (63), Fréart de Chambray (64). François Blondel (65), etc, pero sólo para subrayar lo aleatorio de todas las soluciones aportadas.

Es significativo comprobar, sin embargo, cómo en la tercera parte del artículo Ordre, consistente en una descripción de cada orden en particular, se da, pese a todo, entrada a intentos modernos como el orden alemán, el francés, el gótico, o, incluso, a versiones antiguas

no greco-latinas como el "orden persa". En esta descripción, el toscano es solidez, simplicidad y ausencia de ornamento, y adecuado, por tanto, para edificios más útiles que representativos. En cuanto al dórico, más delicado que el toscano pese a su mayor antigüedad, Jaucourt rechaza como "pueril" la idea de Villalpando de que provendría directamente de Dios (66); recoge puntualmente el relato del libro IV de Vitruvio y transmite la idea aceptada de que el problema fundamental del dórico es el de la división entre triglifos y metopas. El carácter esencial del dórico es, por otro lado, el del heroísmo, y por ello ha de utilizarse en templos dedicados a divinidades masculinas, edificios heroicos, puertas de ciudades... Por lo que respecta al jónico, Jaucourt recoge casi intacto el relato del libro IV de Vitruvio y lo considera como un punto intermedio entre la solidez del toscano y la masculinidad del dórico (67). El corintio lo sigue considerando, como hacía Stürm, como el segundo orden atendiendo a la cronología de su invención pero el más delicado de los cuatro; en su descripción remite a los artículos Acanthe y Chapiteau, ambos de Blondel. Pero, junto a los órdenes clásicos, el artículo de Jaucourt trata en igualdad de condiciones otra serie de "órdenes", antiguos y modernos, cuya sola presencia en este texto al lado de los "cinco grandes" es ya un indicio del proceso de descomposición de la teoría de los órdenes entendida en sentido canónico. El orden alemán es el nombre que recibe la invención de Stürm a base de un capitel con una sola fila de hojas y

16 volutas; Jaucourt se muestra bastante escéptico sobre su uso, y en todo caso reserva la decisión a los propios arquitectos. El orden ático es descrito en dos partes; por un lado hay un ático moderno, de medidas bastante complicadas y a propósito del cual se cita como autoridad la descripción que de él da J.-F. Blondel y como ejemplo el orden superior de Versalles en la fachada del jardín; por otro, un ático antiguo, descrito por Plinio y reconstruido por Perrault en su traducción de Vitruvio. Mucho más corta es la referencia a lo que Jaucourt llama el orden cariátide, remitiendo directamente al artículo Carya tides. El orden composé es distinto al compuesto de los romanos, y lo considera Jaucourt, a partir de D'Aviler, como "...un orden arbitrario y de puro capricho, que no tiene ninguna relación con los cinco órdenes arquitectónicos"; el tantas veces criticado Borromini es citado aquí como ejemplo de este exceso concreto de la imaginación. En cuanto al orden francés, del que se cita como ejemplo la gran Galería de Versalles, es simplemente un modelo de capitel con "atributos relativos a la nación francesa". En el orden gótico volvemos a encontrar la doble condena que aparece en el artículo Gothique, de Mallet: el gótico se aleja de las proporciones de los antiguos o bien por presentar columnas demasiado macizas o bien, al contrario, demasiado sutiles, con capiteles desproporcionados y excesivamente ornamentados; no aparece, sin embargo, la división cronológica que establece Mallet entre un gótico "antiguo" y otro "moderno".

En cuanto al orden persa, no es sino un dórico con figuras de esclavos persas en lugar de columnas; a su respecto se citan el libro I de Vitruvio y el Parallèle de Fréart de Chambray. Es significativo, por último, el breve espacio que se dedica al orden rústico, que tanta importancia había tenido en las teorizaciones manieristas y barrocas (68): definido escuetamente como un orden que "...tiene piedras angulares o almohadillado", se cita como ejemplo el Palacio del Luxemburgo (69).

El largo artículo Ordre se cierra con un párrafo de entera responsabilidad de Jaucourt, tomado de la descripción de las ruinas de Palmira de Wood (que también aparece citada en los artículos Palmyre y Ruines) (70). Jaucourt pone a Wood como testigo de la sucesión histórica de los tres órdenes griegos. En Palmira, convertida así en trasunto de la evolución artística general de las culturas clásicas, puede observarse cómo los más antiguos edificios corresponden al dórico, los siguientes al jónico y los más tardíos al corintio; a todos ellos sucederá, como último momento de decadencia, el compuesto y sus extravagancias que desembocarán de modo irremediable en el sacrificio de las proporciones ante el ornamento y los excesos decorativos.

Podemos considerar, pues, los textos de Jaucourt sobre la problemática de los órdenes como un puntual estado de la cuestión, pero también como el inventario definitivo que precede al cierre de la polémica clasicista.

Una gran cantidad de los artículos de Jaucourt

arquitectura se dedica a la explicación y definición de términos técnicos. Se trata generalmente de textos muy cortos, normalmente reducidos a la definición y algún ejemplo, y casi siempre extraídos, con más o menos fidelidad, del Dictionnaire de D'Aviler, a quien Jaucourt, no obstante, se permitirá en ciertas ocasiones corregir remitiéndose a Scamozzi, Perrault, Vignola o Palladio. Casi ninguno de estos artículos posee la suficiente importancia como para merecer un examen individualizado, pero en conjunto constituyen una buena ejemplificación del ideal técnico de los enciclopedistas y su insistencia en la difusión pública de las técnicas. Se pueden encontrar, así, artículos generales sobre términos concretos de argot u operaciones constructivas (Terrein, Renforcement, Socle, Revetir, Retondre, Poser, Tranchée, Talud, Remblai, Vuidange, Pavé, Pavement, Reprise...); otros definen elementos comunes a todo tipo de construcción (Soupirail, Retombée, Terrasses de Bâtiment, Remplage, Puisard, Platée, Meniane, Me-neau, Perron, Rampe d'escalier, Tirant, Traverse, Pilier, Trompe). Se encuentran igualmente, aunque en menor número, artículos que definen instrumentos del obrero de la construcción (Rabot, Outil), materiales (Torchis, Platras) o términos de carpintería (Semelle, Tampons, Piquet). Otros son consecuencia directa del afán enciclopedista por clarificar y hacer público el oscuro lenguaje de los argots típicos de cada profesión; así, se explica con claridad el significado arquitectónico de palabras de uso corriente en artículos como Ressenti, Trait, Travailler,

Ventre, Trou, Orgueil, Plaquer, Oeuvre, Tambour, Pourtour, Percé...

Existen, sin embargo, notables excepciones a esta tónica general de los artículos técnicos de Jaucourt. Así, por ejemplo, cuando se refiere a los materiales básicos de la construcción, su descripción se hace prolija y detallada, como ocurre en el artículo Pierre, larguísimo texto en el que se pasa revista a los distintos tipos de piedra de construcción analizando sus respectivas ventajas (71), o en el artículo Plâtre, donde se describen minuciosamente los modos de empleo del yeso en la construcción y los procedimientos para obtenerlo.

Pero conviene señalar, sobre todo, que no siempre depende Jaucourt en estos textos de D'Aviler. La diversidad de sus fuentes se hace patente en artículos como Etançon, donde aparecen sofisticados cálculos físicos tomados de Muschenbroek (72), Toisé (en el que remite al curso de Matemáticas de Bélidor); Cintre, donde la detalladísima descripción técnica está tomada de Blondel y, sobre todo, de una Mémoire presentada en 1726 a la Académie des Sciences; o en Revêtement des terres, largo artículo sobre las obras de albañilería necesarias para evitar los corrimientos de tierras y que es una elaboración personal de Jaucourt a partir de tratados contemporáneos de ingeniería. En Remenée, Jaucourt se basa en D'Aviler, pero sólo para corregirlo a partir de la lectura directa de Palladio. En Noyau se basa en Félibien (73).

Un artículo aparentemente intrascendente como

Piqueur ofrece un interés inesperado porque se hace eco de un cierto aspecto de la organización del trabajo arquitectónico: el piqueur es una especie de capataz, hombre de confianza del empresario, que controla los materiales y vigila el trabajo de los obreros. En Percement, tras la definición puramente arquitectónica se alude a aspectos jurídicos como la prohibición de horadar un muro medianero; igualmente, en Sol encontramos un texto de carácter jurídico destinado a dar una definición legal y no arquitectónica del solar. El artículo Voûte es, por su parte, un largo texto al mismo tiempo técnico y descriptivo en el que, junto a la definición de los distintos tipos de bóvedas conocidas, se exponen, bajo un epígrafe titulado teoría de las bóvedas, los principios de ingeniería y resistencia, con especial atención a la regla de La Hire (aumentar el peso de cada piedra más allá de la clave tanto como la tangente del arco de la piedra exceda a la tangente del arco de la mitad de la clave); se incluye también un largo texto titulado Voûte (Coupe des Pierres) en el que se detallan las operaciones necesarias para la construcción de cada uno de los tipos de bóveda.

Una especial atención presta Jaucourt, por otra parte, a los elementos decorativos en la arquitectura. En líneas generales, Jaucourt no es un rigorista extremo; lo mismo que Blondel, admite el principio básico de que la arquitectura debe acoger ciertos elementos ornamentales no funcionales. En numerosos artículos Jaucourt da por sentada la licitud de la utilización de tales motivos.

En Tympan, por ejemplo, insiste en que el tímpano va normalmente decorado con esculturas y destaca los valores eminentemente decorativos del llamado "tímpano de arcadas" (colegio Mazarino de París). En Scotie, Tore, Talon o Plate-Bande describe las molduras de estos nombres e indica su modo de utilización. Es de destacar la amplísima información de Jaucourt, que en muchos casos cita numerosos ejemplos de motivos decorativos en edificios concretos. En el artículo Torse, por ejemplo, alude al baldaquino de la iglesia del Val-de-Grâce; en Rostrale, colonne al diseño de Lemercier para la entrada del castillo de Richelieu; en Rinceau a la villa Medici; en Renforcement de sofite a los casetones de los techos de San Juan de Letrán, Santa Maria Maggiore y la cúpula del Panteón; en Pendentif vuelve a aparecer la iglesia de Val-de-Grâce, acompañada esta vez por los Inválidos y Sant'Andrea della Valle. Podríamos citar también las referencias que se encuentran en artículos Reposoir, Palmettes, Postiche, Terme, etc. De gran interés es, igualmente, el artículo Volute, tomado éste casi íntegramente de D'Aviler y en el que parece ya reconocerse el derecho a una existencia autónoma de la voluta como elemento ornamental fuera del rígido esquema de los órdenes; así, se afirma que es posible su uso no sólo en el jónico, sino también en el compuesto y en el corintio. Es de destacar, además, que la versión de Vitruvio sobre el origen de la voluta aparece aquí contradicha por la de Alberti, muy raramente citado en la Enciclopedia como teórico.

No obstante, Jaucourt no admite sin reservas cualquier tipo de ornamentación. Su actitud es muy similar a la de Blondel: tras la afirmación genérica de la necesidad de la ornamentación, viene en seguida una desconfianza teñida por el temor al abuso y al capricho. Y se llega así a la formulación de una ornamentación "racional", conveniente, adecuada al tipo del edificio, integrada en el conjunto del sistema constructivo y, sobre todo, alejada de lo arbitrario. En algunos artículos de Jaucourt se contienen, pues, llamadas de atención hacia el peligro de que una excesiva fantasía decorativa desborde los límites de lo racionalmente permitido. En Panache, critica Jaucourt este ornamento de "gusto gótico" y se alegra de que su uso se vaya perdiendo. El artículo Peinture (Architecture) alaba el empleo de la pintura en los edificios, ya que contribuye a darles vastedad, ligereza y variedad; pero establece en seguida una clara división entre los tipos de pintura convenientes a cada entorno arquitectónico (los grandes temas alegóricos a las bóvedas o techos y los pequeños temas ornamentales y grutescos a los apartamentos y tabiques), división que se extiende a las propias técnicas (mientras que el fresco conviene al interior de lugares espaciosos, el óleo debe usarse con madera y tela en estancias privadas). El artículo Trophée describe este motivo ornamental tomado de la antigüedad romana, pero, por una parte, plantea las exigencias del costume cuando pide que en los trofeos modernos se representen armas modernas, y, por otra, afirma que la belleza de este

ornamento es asunto siempre relativo a la elección, la disposición y el diseño genetal del edificio. El artículo Tête explica la función de este motivo en la clave del arco y señala sus distintos tipos dando a entender que su uso no es indiferente. El artículo Plafond ofrece, por su parte, un verdadero catálogo de las posibles maneras de ornamentar un techo, pero exige que los motivos sean siempre adecuados al lugar donde se encuentran (Scamozzi viene citado como ejemplo por su decoración de retratos de hombres ilustres en las salas de la Procuraduría de San Marcos). En Ornement, por último, Jaucourt considera ornamento a toda escultura que cumpla funciones decorativas en un edificio y recuerda cómo Vitruvio se quejaba ya del mal gusto de los arquitectos a la hora de elegir sus "ornamentos", afirmando con desazón que en la arquitectura contemporanea hay aún más motivos de queja: grutescos caprichosos, conchas de fantasía y toda clase de ornamentos arbitrarios alejados de la naturaleza (74).

Otro grupo de textos de Jaucourt se dedica, como era también el caso de Blondel, a la definición de las partes esenciales de una construcción. Tales artículos no pueden compararse en cuanto a profundidad con los similares de Blondel, pero no carecen de interés gracias, sobre todo, a la gran cantidad de ejemplos concretos citados, que demuestran un profundo conocimiento de la gran arquitectura clasicista francesa e italiana. Así, si tomamos como ejemplo el artículo Vestibule, Jaucourt relaciona la idea misma de vestíbulo con un edificio de cierta digni-

dad y grandeza, pero lo más interesante es la diferenciación entre las distintas clases de vestíbulos, con sus correspondientes ejemplos: con alas (palacio Farnese, gran pabellón del Louvre), en peristilo (cuerpo central de Versalles), figurado (chateau de Maisons), octástilo redondeado (Luxemburgo, Hôtel de Beauvais), cimple (Tullerías, ayuntamiento de Lyon), tetrástilo (Inválidos), etc. El artículo Tribune, íntegramente tomado de D'Aviler, aporta las posibles acepciones de este elemento con sus correspondientes ejemplos. En el artículo Porche, el término se define en función de la arquitectura monumental, religiosa o palaciega, y se establece una división similar: curvado (palacio Massimi alle Colonne), circular (Santa Maria della Pace), cerrado (San Pedro), de tambor (Sorbona).

El artículo Porte está tomado de D'Aviler. Para Jaucourt, la forma natural de la puerta es la cuadrada y, en cuanto a las proporciones, comenta la aceptación general de la tesis de Vignola según la cual las puertas deben ser el doble de altas que de anchas -tesis que será discutida por Blondel en sus comentarios a las Planches - pero la matiza con la norma general de que, en cualquier caso, debe estar en estricta correspondencia con el orden en que se inserte (75). Esta preocupación por la integración en el sistema de conjunto aparece también en el artículo Pilastre.

El artículo Sallon está tomado de D'Aviler, pero en él se incluye también una referencia a las planchas del "Traité de décoration des édifices" de Blondel (76).

Es un interesante punto de contacto con la preocupación por los valores domésticos y sociales de la nueva vivienda de élite, ya demostrada por Blondel. El salon es definido por su forma rectangular, su decoración de columnas corintias o espejos -a propósito de la cual no se pierde la ocasión de recordar el peligro de arbitrariedad ornamental-, pero sobre todo por sus usos sociales: "Es en los salones donde se reposa cuando se viene de caza o de paseo, donde se juega y donde se dan comidas de solemnidad". Más decepcionante resulta, en este sentido, el artículo Salle, donde Jaucourt se limita a definirla como la pieza principal y, normalmente, la más decorada, y a describir los tres tipos de salas de que habla Vitruvio (tetrástilas, corintias y egipcias) (77).

El artículo Portail tiene el interés de ofrecer a Jaucourt la ocasión para arremeter contra aquéllos aspectos de la arquitectura clasicista que no tienen cabida en la nueva arquitectura de la razón. Así, afirma que la portada es una de las partes del edificio más aptas para el despliegue del "buen gusto", pero se lamenta del mal gusto demostrado por unos arquitectos que ofrecen bellos ejemplos de interiores (Versalles, Inválidos) pero ningún logro notable en la composición de las portadas; critica la inveterada costumbre de superponer distintos órdenes arquitectónicos en la portada, que es rechazada en nombre tanto de la naturaleza como de la lección de los antiguos. En efecto, por un lado es antinatural en cuanto que falsea la realidad del edificio, pero, por otro lado, es además práctica contraria a la lección de la arquitectura grecor-

romana, en la que la nobleza del edificio religioso se conseguía con un simple orden gigante coronado por un frontón (lección, por otra parte, que Jaucourt considera aprovechada por Miguel Angel y Palladio, los dos grandes arquitectos modernos que se han elevado hasta la sabiduría de los antiguos). Conviene destacar, además, que la requisitoria contra la superposición de los órdenes aparece impregnada de tonos polémicos contra el gótico; así, ante el argumento de que los órdenes superpuestos corresponderían bien a la mayor altura del templo cristiano, objeta que la solución no es falsear un espacio arquitectónico que ha de ser siempre transparente y veraz, sino suprimir las enormes armaduras carentes de toda utilidad (un orden colosal en la portada cumpliría, así, el doble efecto de ocultar los "desagradables arbotantes" y aumentar la iluminación). Aparece así, entre líneas, una verdadera propuesta de reconversión clásica del edificio religioso cristiano.

Ello nos lleva de modo directo a otro de los grandes temas presentes en los artículos arquitectónicos de Jaucourt: la descripción de tipologías edilicias o, incluso, de concretos edificios de importancia histórica. Tales artículos presentan una característica casi general: la descripción aparece guiada por preocupaciones bien ajenas a los estrictamente arquitectónicos, y en ocasiones deja lugar para reflexiones de contenido político, de crítica religiosa, etc. Así, podemos comenzar por el artículo Monastère, comprobando que Jaucourt se preocupa bastante

poco de los aspectos puramente arquitectónicos; en la línea de Voltaire, a quien cita e expresamente, elogia el cristianismo primitivo y lamenta la posterior evolución que ha terminado por convertir al monasterio en una mera carga para el Estado y la población; propone, consecuentemente, incitar al poder público a la limitación de monasterios. Sin embargo, el corto texto Refectoire carece ya de valoraciones negativas y se limita a elogiar la belleza del de San Giorgio Maggiore y la "atrevida construcción" del de Saint-Denis (78).

El artículo Tour, por su parte, incluye una simple definición general seguida de múltiples artículos cortos referidos a los distintos tipos de torre, entre los que se incluyen tour d'église (Notre-Dame) o tour isolée (Pisa) (79). Algo similar ocurre con el artículo Palais: se limita a afirmar que se trata de un edificio magnífico por la dignidad de las personas que lo ocupan, diferenciando entre palacio real, papal, episcopal, ducal, etc. Es más interesante, en este sentido, el artículo Trianon, en el que, tras una definición genérica como pabellón aislado en medio de un parque, se contiene una descripción detallada y elogiosa del Trianon de Versalles y los jardines de sus alrededores. El artículo Maison vuelve a plantear el mito de la cabaña primitiva, aunque privándolo de cualquier pretensión universalizante o de cualquier propuesta utópica de retorno a la naturaleza: se trata sólo del hecho histórico incuestionable de que las primeras casas serían sólo toscas agrupaciones de árboles. Lo que

sí es significativo es que Jaucourt recurra al testimonio de la antropología comparada (las chozas indias o las cabañas del norte de Suecia) para extraer una lección: "Los primeros alojamientos fueron proporcionados a las circunstancias locales que presentaba cada clima y relativos al genio de cada pueblo". Todo un argumento en contra de la idea de que razón signifique universalidad forzosa: por el contrario, lo racional en arquitectura será la multiplicidad, puesto que múltiples son las condiciones a las que debe adaptarse el hombre en cada entorno. Jaucourt no desarrolla, sin embargo, las evidentes implicaciones historicistas de esta tesis, y el artículo termina bruscamente con algunos ejemplos contemporáneos de adaptación de la arquitectura a las condiciones climáticas (el lastrico de las terrazas napolitanas).

Muy decepcionante es el cortísimo artículo Théâtre, en el que prácticamente no se contiene referencia alguna a la problemática del moderno edificio teatral y sólo se lamenta el abuso del término, precisando brevemente las partes básicas del teatro grecorromano (que, como se verá, serán mucho más ampliamente tratadas en los artículos Théâtre des anciens o Théâtre des Grecs) (80). Mucho más importancia se otorgará a la arquitectura teatral, como veremos, en las Planches.

Por último, la tipología del templo -tema del que, en su aspecto cristiano, se ocupará también Mallet- constituye el objeto de dos textos más de Jaucourt, los artículos Temples des Chrétiens y Temples (Hist. des

Arts). El primero se ocupa, sobre todo, de lo que hoy llamariamos arquitectura paleocristiana, pasando revista a las distintas formas del templo cristiano primitivo, desde los tituli y los martyria hasta las basílicas; se describen los rituales, la disposición de los fieles, etc., y, en cuanto a la ornamentación, se alude a los himnos de Prudencio como justificación teórica de la utilización de pinturas con fines instructivos. El segundo es un artículo mucho más profundo que trata de resumir apretadamente la historia del templo desde los orígenes hasta la arquitectura moderna. Jaucourt destaca de los templos griegos su simplicidad y desnudez decorativa interior, reservando la magnificencia para el exterior. Los romanos aprenden, según él, esta lección, y desarrollan y multiplican los tipos de templos, destacando Jaucourt la aparición de las basílicas como edificio originariamente no religioso. Pero tras el triunfo del cristianismo la arquitectura "gótica" abandona la simplicidad interior ("...esa especie de dignidad majestuosa de la que los idólatras nunca se habían alejado" y cae en la falta de verdad: "Un templo griego era la simplicidad de cuatro muros alzados perpendicularmente; estaba rodeado de columnas, todas iguales, que sostenían un único entablamento. En un primer vistazo, uno no se preguntaba, como en el gótico, por qué destreza asombrosa ha podido edificarse un edificio tan poco sostenido y que, sin embargo, se mantiene en pie desde hace varios siglos". Según Jaucourt, el gusto gótico llega a infectar toda la arquitectura, de modo que incluso ciertos arquitecto-

tos que quieren mantener las bellezas antiguas se ven obligados a degradarlas para adaptarlas al trasfondo gótico. La arquitectura moderna es típica de tal mezcla: se siguen practicando arbitrariedades que no existían en los templos antiguos (excesiva ornamentación interior, multiplicidad de puertas, naves laterales, plantas en forma de cruz...), pero se han corregido algunos de los más graves errores góticos (se han suprimido, por ejemplo, los haces de columnas, y se va abriendo camino una cierta economía ornamental). Y estos hechos los conecta Jaucourt con su idea general acerca de la evolución del gusto arquitectónico: "En todas las artes ha sido preciso arrastrarse durante largo tiempo en la carrera fatigosa e incierta de los ensayos mal concebidos antes de franquear el inmenso intervalo que puede conducirnos a alguna perfección. Cuando el espíritu alcanza algunas bellezas verdaderas y constantes, raramente se deja reposar en ellas. Falsas sutilezas se presentan; abandonándose a ellas, se cree encarecer la bella simplicidad de la naturaleza, y las artes vuelven a caer en un periodo de errores que la imbecilidad de un instinto pervertido hace a veces aplaudir". La propuesta del texto de Jaucourt consituye así, al mismo tiempo, una reflexión sobre las alternativas que rigen la historia del gusto y una de las más claras apelaciones ilustradas a una reforma "a la antigua" del modelo de templo cristiano.

Pero es quizás en los artículos sobre edificios podríamos calificar de "exóticos", es decir, alejados de

las tradiciones arquitectónicas europeas, donde mejor se revela el discurso político e ideológico que con frecuencia prima en los textos de Jaucourt sobre la más pura reflexión arquitectónica. Las tesis de Jaucourt en estos artículos son el punto de encuentro de líneas de pensamiento tales como la teoría de los climas de Montesquieu y Du Bos (81), la crítica al despotismo político bajo el prisma del despotismo oriental (82), el eurocentrismo que aparece como una consecuencia de las propias teorías antropológicas del Setecientos y de una reflexión sobre la historia que destaca el progreso europeo y el atraso comparativo de los demás pueblos (83), etc. Se trata, pues, de un tema de corte más propiamente ideológico, y que en buena medida ha sido estudiado para el caso de Jaucourt (84), aunque no, que yo sepa, para el conjunto de la Enciclopedia. Por ahora, y a falta de un análisis más en profundidad que no corresponde a los objetivos de este estudio, debe bastar con recordar que ciertos artículos de Jaucourt sobre temas de arquitectura ocultan, en realidad, todo este complejo cúmulo de reflexiones. En el artículo Jagrenate, por ejemplo, la descripción del templo hindú es mucho más religiosa que arquitectónica; el tono es muy crítico con respecto a las "supersticiones" del hinduismo y se insiste en el tema del despilfarro económico ya en ocasiones dirigido contra la propia Iglesia católica. En el artículo Inde, Jaucourt, siguiendo a Montesquieu, insiste en la interrelación entre clima, religión y costumbres y relaciona con el clima agobiante la pasividad de los

hindúes y sus gobiernos tiránicos, aunque describe con cierta simpatía la delicadeza de sus artes decorativas. En el artículo Pagode, que aparece sin firma pero que es de Jaucourt porque en él remite al escueto Temples des Indiens, firmado por él, no sólo describe una tipología edilicia, sino también una unidad económica de percepción de rentas, y apenas utiliza categorías estéticas, limitándose a considerar como "más bellas" a las pagodas chinas (85). El artículo Temples des Chinois contiene, en efecto, una valoración positiva de la "industriosidad" de que hace gala el pueblo chino al transformar áridas montañas en lugares idílicos para sus templos. En cuanto al artículo Temples des Japonois, es una desapasionada descripción de los modelos respectivos de los templos budistas y sintoístas. El artículo Kiosche se centra en el carácter "agradable" de este edículo oriental, negándole las categorías estéticas más serias y destacando su carácter lujoso y dispendioso. Pero quizás el más interesante de todos estos textos sea el largo artículo Serrail, en el que describe Jaucourt el palacio del Serrallo de Constantinopla, criticando de una sola vez el gusto islámico en arquitectura y decoración y el sistema político del despotismo oriental. En su opinión, en el Serrallo no se puede encontrar "nada de lo que nosotros llamamos soberbio y magnífico, porque los turcos apenas saben lo que es la magnificencia en materia de edificios y no siguen ninguna regla de buena arquitectura". El palacio no es, en realidad, más que un cúmulo de estancias fruto del capricho de los sucesivos

sultanes; todo aparece recargado de estanques, fuentes y grandes placas de mármol (86). Si los árabes han hecho alguna mezquita bella, se afirma, es porque tenían delante un modelo occidental como era Santa Sofía; si algo bueno hay en el Serrallo son las piezas traídas por embajadores occidentales. El edificio es, por otra parte, todo un símbolo del sistema político oriental: "En fin, a juzgar por el modo como se pinta a este palacio, no deja de responder a la grandeza de su dueño" (87), pero para hacer de él un bello edificio habría que derribarlo y construir otro con sus bellos materiales tan mal utilizados. Es, al mismo tiempo, el edificio adecuado a la pereza de las cortes asiáticas ("...gentes que no temen más que al trabajo pueden encontrar su felicidad en lugares donde no hay nada que hacer") y la prisión dorada pero horrible para las desgraciadas que componen el harén. Este tono claramente peyorativo se mantiene, por ejemplo, en el artículo Sainte-Sophie, donde, entre una muy detallada descripción del edificio, lo más interesante es el modo en que se alude a las transformaciones realizadas en él por los turcos: "Pero, como son enemigos de las artes, han destruido o dejado perecer la mayor parte de este antiguo templo y sus decoraciones".

En contraste, muy diferentes son las apreciaciones que vierte Jaucourt en los artículos que contienen descripciones de edificios singulares occidentales. Son muy numerosos los textos geográficos, de ciudades, etc., que contienen alusiones ocasionales a algún edificio; pero

el esquema normal de estos artículos geográficos no se presta a descripciones detalladas: Jaucourt se limita, casi siempre, a unas pinceladas histórico-geográficas sobre la ciudad en cuestión, seguidas de una serie de breves biografías de sus más ilustres naturales. Es importante tener ésto en cuenta porque los artículos biográficos son escasísimos en la Enciclopedia, y a menudo aparecen incluidas verdaderas biografías bajo el epígrafe de la ciudad-cuna del personaje (88). Particularmente relevante a este respecto es, por ejemplo, el artículo Vicence, con su referencia a Palladio: "...célebre y sabio arquitecto del siglo XV -sic-, estudió los monumentos antiguos de Roma y desenterró mediante su genio las verdaderas reglas de un arte que había sido corrompido por la barbarie de los godos". Pero hay también algunos textos singulares sobre edificios modernos aislados, y son en su mayoría obra también de Jaucourt.

Un ejemplo significativo, que nos muestra cómo los intereses del viajero curioso se superponen a los del estudioso de la arquitectura, es el artículo Westminster, église de, con una detallada historia del edificio y una minuciosa descripción de sus partes y en el que Jaucourt abandona su tono de antigoticismo militante. En el artículo Vatican, destaca la irregularidad de los palacios vaticanos, atribuyéndola a su larga historia, y enumera cuadros y frescos, con grandes elogios de Perin del Vaga, Miguel Angel, Giulio Romano, Perugino o Cortona. También en el artículo Saint-Pierre de Rome se citan elogiosamente

las pinturas de Lanfranco, Domenichino y Cortona, así como la cátedra de San Pedro de Bernini (89), pero lo más importante de este texto son las reflexiones sobre la gran cúpula de Miguel Angel, que aparece en Jaucourt como la culminación genial de la obra, aún imperfecta, de Brunelleschi (90).

Muy importante es también el artículo Louvre, donde, junto a la valoración sin reservas del clasicismo de Perrault, aparece un verdadero elogio del dirigismo cultural del Rey Sol. Jaucourt resume apretadamente la historia constructiva del Louvre, pero insistiendo de modo particular en la columnata de Perrault (91), y, sobre todo, propone un programa de terminación-reutilización en el que, contrariamente a lo postulado por Diderot o D'Alembert, se vuelve a dar un papel relevante a las Academias: limpieza y porticado de todas las plantas bajas, colocación en estos pórticos de "las más bellas estatuas" (92), colocación en la zona Sur de los cuadros del Rey (que están "...amontonados en guardamuebles en los que nadie disfruta de ellos"), instalación de los Cabinets de Medallas y de Historia Natural, reordenación urbanística del entorno de Saint-Germain para permitir la libre visión de la columnata y, por último, instalación en el edificio de las diversas Academias del reino. Se revela, pues, la nostalgia de la organización cultural del Grand Siècle pasada por el tamiz de la nueva racionalidad ilustrada (93).

Sin embargo, no toda la arquitectura del Grand Siècle es contemplada por Jaucourt con similar optimismo.

Así, en el artículo Invalides, Hôtel de, las consideraciones propiamente arquitectónicas están ausentes: se limita a destacar el aspecto institucional del edificio y a enumerar las pinturas de De la Fosse o Coypel, remitiendo a la obra de Piganiol de la Force (94). Pero el mejor ejemplo de ello es, sin duda, el artículo Versailles: si el Louvre recibe de Jaucourt elogios por su simbiosis entre arquitectura racional y grandiosa y su carácter de símbolo político, con Versailles ocurre exactamente lo contrario. Versailles es, para Jaucourt, el símbolo de la desmesura, el lugar donde el desenfreno y el derroche triunfan sobre la razón y sobre la grandeza bien entendida; es "una vorágine de gastos y de magnificencia" en la que el buen y el mal gusto andan siempre mezclados. Sobre todo, critica Jaucourt a Luis XIV el haber hecho a Versailles el centro de la nación abandonando París y el Louvre. La imponente magnificencia no basta para aplacar la crítica del hombre de gusto, que encuentra continuos defectos y al cual repugnan, además, las enormes sumas despilfarradas en un lujo vano, sumas que "...habrían podido ser empleadas sabiamente en obras útiles y necesarias al reino". Es de sumo interés retener esta confrontación ideal entre el Louvre y Versailles porque nos revela el verdadero alcance de la celebración que los enciclopedistas hacen del Grand Siècle: una celebración en la que se lamenta la pérdida de la organización centralizada y racional de la cultura, pero que no tiene inconveniente en rechazar los aspectos más directamente vinculados al despotismo y la arbitrarie-

dad reales, la frivolidad cortesana y la despreocupación por los valores de la utilidad (95).

La atención a los aspectos urbanísticos que ya hemos visto aflorar en el artículo Louvre se aprecian también en algunos otros textos de Jaucourt. Destacan, en este sentido, por ejemplo, los artículos Paris y Rome moderna. Del segundo se trata más extensamente en otro capítulo. En cuanto a Paris, es un texto de una gran extensión en el que se nos ofrece, además de un esbozo de la ciudad, un recorrido urbanístico monumental muy completo; la mayor parte de los edificios que componen el ornato oficial del París de mediados del XVIII son descritos o citados, atendiendo más, sin embargo, a su historia y a sus orígenes que a sus cualidades propiamente arquitectónicas o a su relación con el ambiente urbano. Pero lo más importante de este texto es su atención a las calles y plazas como objetos tan dignos de consideración como los propios edificios (96). Otras voces de Jaucourt definen distintos elementos de configuración de la ciudad, comenzando por el mismo artículo Ville, un largo texto en el que la inspiración vitruviana es constante y en el que no se encuentra ninguna alusión a las grandes polémicas urbanísticas contemporáneas (97). Sus requisitos para que una ciudad pueda considerarse bella son los lugares comunes de toda la tradística clasicista: que las calles sean perpendiculares, que conduzcan a las puertas de la ciudad, que su anchura sea igual a dos casas, etc. La imagen de la ciudad sigue siendo la de los teóricos tardo-renacentistas y barrocos.

El artículo Place aparece, en cambio, tomado íntegramente del Dictionnaire de D'Aviler: "...gran plaza descubierta rodeada de edificios para magnificencia de una ciudad, como las plazas Vendôme, des Victoires o Royale en París, Bellecourt en Lyon, San Carlo en Turín, etc., o para utilidad, por ejemplo, de un mercado, como la plaza Navona en Roma" (98). Con la idea de plaza pública pueden relacionarse también otros artículos menores como Parvis (plaza cuadrada y porticada situada ante el templo de Salomón y, por extensión, cualquier plaza situada ante una iglesia). El artículo Quartier alude a los veinte barrios de la villa de París e insiste en la autonomía del barrio como zona separada del resto de la ciudad por un río o por una gran calle. El artículo Rue, por último, tiene como punto de partida a D'Aviler, pero enriquecido con Vitruvio y Palladio. Resume las exigencias de ambos tratadistas para la buena construcción de ciudades y son, sobre todo, las reflexiones de Vitruvio sobre situación de la ciudad, adaptación al terreno y al clima, ortogonalidad, etc., las que priman, dando como resultado una referencia casi exclusivamente centrada en la ciudad romana y un silencio casi absoluto en torno a la urbanística contemporánea. Aspectos urbanísticos aparecerán destacados por Jaucourt también en artículos como Naples o Seville.

Es preciso, por último, hacer alusión a otro pequeño grupo de artículos en los que Jaucourt se plantea ciertos aspectos genéricos de estética arquitectónica. Normalmente se trata de textos cortos en relación a la

importancia que cabría esperar de sus encabezamientos, y se limitan a desarrollar, con alguna que otra reflexión personal, tópicos de uso corriente en toda la tratadística conocida por Jaucourt. En la mayoría de estas voces encontramos, por otro lado, un trasunto de desarrollos estéticos expuestos más extensamente para la pintura. En conjunto, en ningún momento se llega a dar la impresión de sistema que se deduce de los textos de Blondel. Cuatro artículos clave pueden ejemplificar muy bien esta situación: Ordre compositif, Proportion, Symmetrie y Ordonnance. El primero es un brevísimo texto que no resiste la comparación con el del mismo autor y título referido a la pintura; tomado de la voz "Ordonnance" del libro de D'Aviler, se limita a insistir en la bien conocida tesis de que el orden compositivo en arquitectura tiene una doble faceta: por una parte, alude a la disposición de los elementos que constituyen un edificio (99), y, por otra, hace referencia a los cinco grandes órdenes arquitectónicos, admitiéndose la posibilidad de una combinatoria entre elementos extraídos de diferentes órdenes (100). También el artículo Proportion encierra un interés más bien escaso si lo comparamos con la misma voz Proportion que el propio Jaucourt escribe para la pintura. La proporción arquitectónica es, por una parte, la exactitud en las medidas de los miembros arquitectónicos y en la relación de éstos con el edificio como conjunto; por otra parte, alude al tamaño de los elementos arquitectónicos según el punto vista desde el que deban ser observados. Este último aspek-

to aparece tratado con un carácter científico que lo hace inopinable (101), pero la tranquilidad aportada por esta objetividad científica es más aparente que real. El relativismo aparece como una sombra inexplicable incluso en aquellos campos que deberían estar sometidos al rigor de la ciencia; de ahí la perplejidad: "Es sorprendente que los arquitectos estén divididos sobre la proporción de los miembros arquitectónicos en relación a su punto de vista; algunos mantienen que éstos deben ser aumentados en relación a la sobreelevación, otros que deben permanecer de tamaño natural"; diversidad de la que Blondel y Perrault son los puntos extremos.

El artículo Ordonnance es, por su parte, mucho menos complejo y desarrollado que las múltiples referencias a la "ordonnance" que se encuentran en los artículos de Blondel. El concepto es definido simplemente como "la composición de un edificio y la disposición de sus partes" y remitido a la teoría de los cinco órdenes arquitectónicos, pero en ningún momento se llega a trazar una teoría general de la bella ordonnance (102). En cuanto al artículo Symmétrie, es más bien un texto sobre la teoría del genio que sobre la idea de simetría arquitectónica. Jaucourt define a ésta partiendo de Vitruvio y la considera el fundamento de la belleza en arquitectura, pero desconfía de su rígida aplicación en otras artes, entendiendo que puede suponer un freno para el genio y producir más males que ventajas (103).