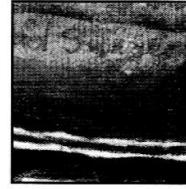


El imaginario urbano del siglo XVII:

la ciudad de Descartes y de Perrault

Federico Fernández Christlieb
Instituto de Geografía/UNAM



Durante el siglo XVII, el pensamiento occidental experimentó cambios radicales en su manera de entender y de percibir el mundo. En el intento de explicarse los aspectos más inquietantes de la naturaleza, los pensadores sistematizan la forma de penetrar en ella a través de una nueva filosofía basada en la razón científica; es el siglo de Kepler, de Galileo, de Francis Bacon, de Christiaan Huygens, de Pascal, de Leibniz, de Newton.¹

El impulso de esta nueva científicidad está directamente relacionado con las ciudades, en primer lugar, debido a que éstas son las sedes del saber, y en segundo, debido a que ellas mismas se convierten en objetos de la reflexión científica y filosófica. Se aspira, entre otras cosas, a vivir en la mejor de las ciudades posibles, lo cual implica practicar cambios en la estructura urbana para que ésta sea congruente con la *razón* y con la *belleza* concebidas en esa época. Así, se forma una imagen ideal de lo que debe ser la ciudad, un imaginario urbano que promoverá la elaboración de múltiples proyectos de urbanismo y la ejecución de algunas obras que cambiarán, en definitiva, la cara de las ciudades de Europa.

Para analizar la visión sobre el urbanismo occidental del siglo XVII, hemos escogido un país y dos personajes acompañados, cada uno, de la obra escrita más significativa en la que participaron. El país es Francia, en ese entonces crisol de la transformación urbana occidental, y los personajes son René Descartes, autor del *Discurso del método*, libro que promovió una nueva forma de pensar, y Claude Perrault, traductor del tratado de Vitruvio, la más antigua obra teórica conocida sobre temas de arquitectura y urbanismo. Hasta ahora, la historia del urbanismo y de la arquitectura han puesto poca atención en el pensamiento de Descartes como fundamento de transformación urbana.² Tampoco ha

1. Acerca de la influencia de estos personajes sobre el curso de la ciencia ver: Thuillier, Pierre. *D'Archimède à Einstein*. Fayard, Paris, 1988. Koyré, Alexandre. *Du monde clos à l'univers infini*. Gallimard, 1992. Bernal, John D. *La ciencia en la historia*. UNAM, 1959.

2. El filósofo francés Paul Blanquart es uno de los pocos que ha mencionado someramente la persona de Descartes en la historia urbana: Blanquart, Paul. *Une histoire de la ville*. La Découverte, Paris, 1997, pp. 89-90.

habido gran atención a la traducción que Perrault hiciera de los libros *De arquitectura* de Vitruvio a la luz de su propia obra urbana, pues Claude Perrault, más aun que literato, fue el arquitecto del rey en obras tan importantes como el Palacio del Louvre o el Observatorio de París.³

El presente texto es parte de una investigación más vasta en la que se pretende ligar al urbanismo clásico francés del siglo XVII con los proyectos de transformación que se verifican en México durante los siglos XVIII y XIX. De ello hablaremos en la conclusión. Por lo pronto diremos que la elección de Francia como ejemplo de nuestra investigación obedece al papel fundamental que dicho país jugó en materia de ordenamiento urbano a partir del siglo XVII y cuya influencia sobre nuestro país y sobre todo el urbanismo occidental, perduró al menos trescientos años. En el próximo apartado abordaremos el tema del papel preponderante que tuvo Francia, y en los dos subsiguientes tocaremos el aspecto de las obras y los personajes arriba citados.

Francia y sus ciudades

A partir del Renacimiento, la estructura de las ciudades medievales es considerada como un *desorden* producto de la *ignorancia* y la *irracionalidad*. En ese tipo de aglomeraciones, casi ninguna calle es de trazo recto ni del ancho suficiente para favorecer la circulación del viento, del agua, de las personas y de los bienes que se transportan; las casas son desiguales

entre sí y su emplazamiento no obedece aparentemente a ninguna función o criterio estético. Además, los límites de la ciudad son irregulares o indefinidos. A los ojos de la nueva generación, no hay problema más visible que la forma de esta ciudad medieval.

Para solucionarlo se plantean, desde el siglo XVI, dos posibilidades. La primera consiste en modificar la traza y la arquitectura medievales de las ciudades en las que habitan, y la segunda, contempla la posibilidad de hacer ciudades nuevas en parajes vírgenes e inhabitados. Esta última opción hace soñar copiosamente a los pensadores de la época marcados, quizá, por la recién publicada (en 1516) *Utopía* de Tomás Moro. En Francia se construyen varias ciudades de geometría regular con una vocación militar. Entre ellas figura Villefranche-sur-Meuse, creada en 1545 con una planta radial constituida por una plaza central y ocho calles que parten de ella a la manera de los brazos de una estrella.⁴ Estrellas, cuadriláteros y círculos perfectos son dibujados sobre papel y en ocasiones sobre terrenos que se amurallan con la intención de fundar *mejores* ciudades que las entonces existentes.

A pesar de la cantidad de proyectos surgidos en el siglo XVII, la realización de ciudades ideales, que pudieran sustituir a las urbes medievales, se dificulta debido a los altísimos costos y a la raigambre que existe en los viejos emplazamientos. Las pocas ciudades nuevas que prosperan son, como ejemplificamos, ciudades con funciones muy específicas: grandes cuarteles militares (Henrichemont en 1608, Huningue en 1679 o Neuf-Brisach en 1698), puertos para defensa y comercio (Lorient en 1666, Rochefort en 1670 o Sète en 1681) o bien residencias para miembros del aparato monárquico (Richelieu en 1631 o Versalles a partir de 1661).

En cuanto a los intentos de transformación de las urbes francesas ya existentes, los casos son más

conocidos debido a la importancia y la tradición que ya poseían. París, Marsella, Lille, Tours, Lyon, o Grenoble son sólo algunas de las que se sometieron a modificaciones tendientes a *corregir* la desordenada apariencia medieval que tenían.

En el siglo XVII Francia se convirtió en un centro de reflexión para los pensadores europeos, condición que se incrementó en el siglo XVIII y que alcanzó su culminación hacia el segundo tercio del siglo XIX. En todo este lapso, París y Versalles serán los modelos urbanísticos a seguir. Por lo que toca al ordenamiento de los espacios de la ciudad, poco a poco Europa se querrá parecer a Francia y a través de Europa otros territorios como México tendrán la misma intención. Este fenómeno será, para decirlo de manera más precisa, un fenómeno de *cosmopolitismo*. No es que toda Europa anhele ser como Francia, sino que es en Francia donde convergen las nuevas ideas filosóficas y estéticas de la cultura occidental. Además, en ese momento la Monarquía francesa posee los medios económicos y administrativos para llevar a la práctica las ideas urbanísticas más aceptadas que en otros lugares no pasarán de ser buenas intenciones. Así pues, tomar a París o a Versalles como ejemplo en el siglo XVII no es ser *afrancesado* sino cosmopolita. Francia es el sitio donde se escenifica la decantación urbanística de Europa.

Por ello hemos fijado nuestra atención en Francia, en las obras urbanas realizadas en su territorio y en los escritos teóricos generados en este ámbito cosmopolita por autores franceses. Para pasar de la filosofía y la estética al urbanismo debemos adentrarnos en el estudio de algunos textos fundamentales que constituyeron, en buena medida, la base de la obra urbana que se generó en Occidente. Veremos cómo las formas que adoptaron las ciudades son resultado de reflexiones filosóficas o al

menos reflejo de actitudes políticas predominantes. Por su importancia en el ámbito científico e intelectual, Descartes representa un personaje clave para entender la manera de imaginar la ciudad ideal del siglo XVII.

Descartes: la ciudad racional

En el invierno de 1619, René Descartes (1596-1650) quedó atrapado por el frío y por la guerra en una ciudad de Alemania cuyo trazo medieval, de calles sinuosas y estrechas, suscitó en él profundas reflexiones. El filósofo francés reconocería más tarde que ese encierro obligado, calentándose al lado de una estufa, le había permitido delinear las primeras ideas de su famoso *Discurso*. Tales ideas fueron dedicadas precisamente al ordenamiento urbano:

"[...] estas antiguas ciudades [citéz], que en un principio no eran sino aldeas, y que se han convertido con el paso del tiempo en grandes ciudades [grandes villes] son de ordinario mal compasadas [...]; cuando vemos cómo [los edificios] han sido dispuestos, aquí uno grande, más allá uno pequeño, y cómo éstos forman curvas y desigualdades en las calles, diríamos que fue más el azar que la voluntad de hombres que usan la razón lo que propició tal disposición".⁵

Con su horror a las formas caprichosas de la ciudad medieval, Descartes no hizo otra cosa que exponer los valores urbanísticos de su tiempo. Si el siglo XVI había sido pródigo en proyectos sobre ciudades ideales perfectamente geométricas, el siglo XVII era el momento de construirlas, o al menos, el

3. Debemos mencionar, sin embargo, el excelente *Prefacio* de Antoine Picon a la traducción de Perrault, en: Vitruve. *Les dix livres d'architecture*. Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995.

4. Le Roy Ladurie, Emmanuel. *La ville des temps modernes. De la Renaissance aux Révolutions*, Seuil, Paris, 1998, p. 108.

5. Descartes (1637): *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Fayard, Paris, 1986, pp. 15-16. Para la edición en español: Descartes. *El Discurso del método*. EDAF, Madrid, 1998.

momento de modificar esa "mal compasada" estructura medieval.

El argumento de "la razón", que tanto peso ejerció sobre el pensamiento occidental y sobre la conformación de una visión científica para analizar las cosas de la naturaleza, también tuvo su impacto en las formas urbanas.⁶ La razón, según Descartes, exigía que las ciudades exhibieran regularidad geométrica en su traza y uniformidad en su arquitectura. El imaginario urbano del siglo XVII contemplaba el uso sistematizado de la línea recta como ordenadora de espacios; buscaba igualmente la simetría y la proporción en los edificios que bordeaban dichas líneas rectas. En la forma de la ciudad, el racionalismo cartesiano exigía "perfección" para tener congruencia con las cosas de la naturaleza creadas por Dios.

Descartes pide entonces a los arquitectos que imiten el ejemplo del creador. Por definición y, según la teología cristiana de la época, el maestro de obras sólo puede ser uno porque Dios el creador sólo es uno.

"No hay tanta perfección en las obras compuestas de varias piezas, hechas por la mano de diversos maestros, como en las que sólo uno ha trabajado".

"Del mismo modo es cierto que el estado de la verdadera religión, en la cual sólo Dios ha hecho las ordenanzas, debe ser incomparablemente mejor regulada que todas las otras".⁷

6. La publicación del *Discurso del método para conducir bien su razón y buscar la verdad en las ciencias*, constituye una síntesis de la visión crítica de la época respecto de la naturaleza. Descartes pretende, a través de su libro publicado por primera vez en 1637, sistematizar una forma de pensamiento tendiente a "distinguir lo verdadero de lo falso", es decir, a aplicar el "buen sentido" o "la razón" para descubrir los secretos de la naturaleza. El orden general que busca descubrir el autor incluye, como él mismo expone, el orden en las ciudades. Descartes. *Op. cit.*, pp. 7-8.

7. Descartes. *Op. cit.*, pp. 15 y 18.

8. Le Roy Ladurie, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 129.

Amparado en el argumento de la razón, Descartes alaba la acción vertical de un solo dios, de un solo arquitecto, de un solo rey. El absolutismo en la Francia de esa época es un fenómeno casi *natural* que en términos urbanísticos también tiene implicaciones concretas.

El rey Enrique IV (1572-1610) dispone hasta su muerte de las ciudades de Francia dejando, en varias de ellas, su huella indeleble. En París, a principios del siglo XVII, este rey ordena modificaciones cuya geometría no escapa a esta atmósfera absolutista. De hecho podemos decir que los tres proyectos más vistosos de su reinado constituyen verdaderos símbolos del poder unipersonal.

El primero, concebido en 1603, fue el de la Plaza Real (actual *Place des Vosges*), estructura cuadrada de una uniformidad impresionante. Por disposición real, la organización de los inmuebles situados frente a la plaza debían ser "idénticos", constando de un portal de cuatro arcos en la planta baja y dos pisos con cuatro ventanas cada uno. Los materiales debían ser también los mismos: arcos de piedra, muros de ladrillo y tejas de pizarra.⁸ El ritmo de las cuatro largas fachadas y la arquería son, pues, producto de una metódica regulación según la voluntad de Enrique IV. El imperio estético de la geometría regular ha hecho aparición en la ciudad más cosmopolita de Europa.

El segundo proyecto realizado casi simultáneamente fue la Plaza *Dauphine*, diseño concebido conjuntamente a la apertura de la calle del mismo nombre y al arreglo de la punta de la isla de la Cité, en pleno corazón de París. Los tres elementos urbanos se unen por medio del recién terminado (en 1606) Puente Nuevo. Este puente forma una impecable línea recta con la calle *Dauphine*. Por su parte, la plaza forma un triángulo por cuyo vértice se accede a la punta de la isla y al Puente Nuevo (Véase Figura 1).

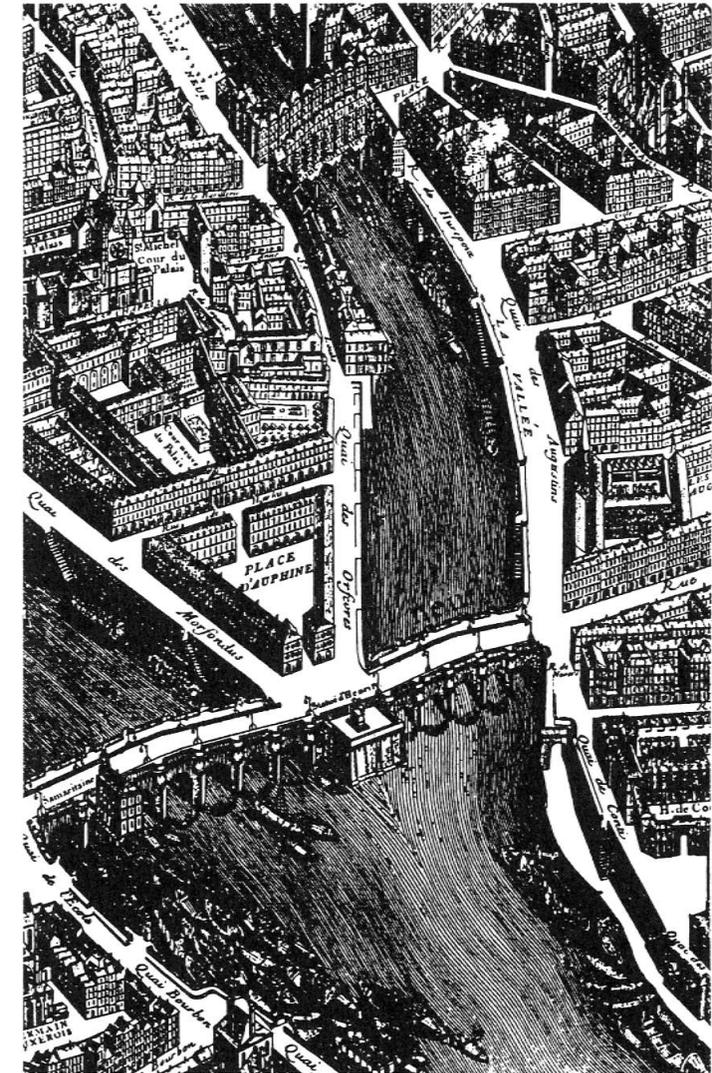


Figura 1. Sección del plano de París encargado a Louis Bretez en 1734 por Turgot, líder de los comerciantes de la ciudad. En él se observa la predominante traza medieval de calles estrechas y sinuosas que se comenzará a "corregir" en el siglo XVII. En la punta de la Isla de la Cité se puede observar la estructura triangular de la *Place Dauphine*, una de las primeras plazas de geometría regular de París. Su vértice desemboca en el Puente Nuevo, cuya prolongación rectilínea hacia el Norte (derecha del plano) es la calle *Dauphine*, otro de los elementos urbanísticos del conjunto. Para rematar, en medio del puente es colocada, posteriormente, la estatua ecuestre de Enrique IV.

La intención de ocupar con formas geométricas los espacios aun no construidos de la ciudad, llevó al diseño de la Plaza de Francia, tercer proyecto de Enrique IV. Esta plaza sería un hemicíclo en el que convergerían seis calles formando una media estrella. Si bien la Plaza de Francia nunca se realizó, su simple proyecto nos da una idea del imaginario geométrico que tiene el rey para transformar el París medieval.

Muerto en 1610, Enrique IV es sustituido por su hijo bajo el nombre de Luis XIII (1601-1643). A grandes rasgos, Luis XIII, al lado del influyente cardenal Richelieu, continua el impulso regulador de su padre y bajo su reinado se completa el simbolismo absolutista de las plazas regulares: en 1614, es instalada una estatua ecuestre de Enrique IV a la entrada de la Plaza *Dauphine* y, en 1639, el propio Luis XIII será testigo de la instalación de otra estatua ecuestre, esta vez representándolo a él mismo, en el centro de la cuadrada Plaza Real de París. Con la implantación del elemento estatuario en las plazas que realzan la figura del rey, quedará definido el tránsito entre la razón teórica que propone el gobierno de un soberano absoluto y la razón urbanística que lo representa majestuosamente solo y amenazante sobre su caballo guerrero.

El urbanismo practicado por Enrique IV y continuado por Luis XIII, será el que Descartes imaginó, quizá sin saberlo, mientras reflexiona en su habitación en el invierno de 1619. Para 1637, cuando se publica el *Discurso del método*, la obra urbana de

Luis XIII está casi concluida y el texto de Descartes no es, aparentemente, sino una síntesis de los gustos de la época y del rechazo al desorden medieval. Sin embargo, la reflexión de Descartes remueve no sólo los cimientos de las ciudades que critica, sino también aquellos de todo el pensamiento occidental.⁹ La introducción de la nueva definición de "la razón" predominará durante varios siglos, tanto como el gusto por el urbanismo geométrico cuyo exponente más grande será ese otro gran rey absoluto investido en 1643 cuando aún era un niño: Luis XIV (1638-1715).

A partir de 1661, el absolutismo de Luis XIV será llevado a su paroxismo; el rey se denominará a sí mismo "lugarteniente de Dios sobre la Tierra" y tomará al Sol como su símbolo.¹⁰ La exacerbación del culto a su persona no impedirá que, en materia de artes y ciencias, se rodee de los más famosos personajes de su época. Así, el rey apoyó (y se sirvió al mismo tiempo) del trabajo de literatos como Racine y Molière y de hombres de ciencia como Pascal. Asimismo, contó con los servicios del superintendente Colbert, quien dirigirá la obra urbana y del mariscal Vauban, quien construirá las fortificaciones del reino.

La obra más monumental y más simbólica del racionalismo cartesiano llevado al urbanismo será Versalles. En su construcción participaron los mejores artistas como Le Notre, Hardouin-Mansart, Le Vau, Orby, Le Brun, Cotte y Lemercier. Esta ciudad surge de la idea de desplazar la sede del reino desde el palacio del Louvre, en París, hacia un lugar más seguro y más perfecto, desprovisto de las arraigadas formas torcidas causadas por la gente y por el tiempo. Versalles se concibió a partir de la necesidad de remodelar el viejo castillo para albergar a la monarquía amenazada por el pueblo parisino. La urbanización de la ciudad se estructura median-

te tres avenidas que parten de un punto (en la estatua del patio del castillo) y se separan a la manera de un tridente en la medida en que penetran en la traza urbana. Originalmente se cuidó que las fachadas de las casas fueran de arquitectura similar y que estuvieran construidas con los mismos materiales. Así, de nuevo, la figura real sería el agente ordenador del espacio y de su estética. Pero Versalles no es sólo una ciudad para exaltar a la monarquía mediante el trazo de avenidas que rematan, otra vez, en una plaza regular con un caballo de bronce domado por el rey. Versalles es el símbolo mismo de la nueva cientificidad, es decir, del predominio de la razón para penetrar a la naturaleza. Con la construcción de la ciudad, del palacio y particularmente de los extraordinarios jardines, "la razón" recibe un valor sin límites que raya en la soberbia: los pantanos fueron secados, los montes recortados y aplanados, el bosque talado y replantado de forma geométrica como también geométrica fue la forma que se le dio al lago artificial. No hay en los jardines de Versalles un paseo que no sea rectilíneo, un árbol que sobrepase el límite de su maceta o su cerca, así sea con una rama, no hay un espacio abandonado al capricho de las hierbas silvestres. Mirando de pie sobre la terraza posterior del Palacio, la perspectiva geométrica del jardín se pierde en el horizonte de esa naturaleza estudiada, transformada y sometida por obra de la razón (véase Figura 2).

Si bien Luis XIV se instala en Versalles y deja el revoltoso París, esta ciudad también seguirá su transformación según la tendencia de los reyes antecesores. En 1685 se instala la estatua ecuestre de Luis XIV en medio de lo que será la Plaza de las Victorias. Por primera vez la plaza regular servirá de telón de fondo a la estatua y no como en los casos anteriores en que las plazas habían sido primero y

las estatuas después. La inversión de este orden es profundamente simbólico: antes el espacio era ordenado y más tarde ocupado por el rey. A partir de entonces la figura del rey acomodará el espacio urbano a su voluntad. Además, el hecho de que la Plaza de las Victorias sea perfectamente circular también es significativo: "el centro" del círculo, en Occidente, constituye el "sitio sagrado" del orden cósmico, el "lugar de la verdad", el "principio del poder".¹¹

Otra plaza regular será todavía dedicada a Luis XIV: la *Place Louis le Grand*, también llamada *Place Vendôme*. La construcción de plazas reales quedará entonces sistematizada teniendo siempre como inicio, la realización de monumentos dedicados al rey y a su caballo: tan sólo entre 1685 y 1690 se ordena el vaciado de estatuas de este tipo para instalarlas más tarde en Dijon, Caen, Lyon, Marsella, Arles y en un par de ciudades de la región de Bretaña.¹²

La geometría regular se vuelve la única geometría posible para las obras arquitectónicas y urbanísticas del siglo XVII francés. Ella será el fundamento del arte clásico. Con Versalles y con las plazas reales ordenando el espacio de las principales ciudades del reino, Luis XIV revive las glorias urbanísticas de los césares de la Roma imperial. Quizá entonces se entiende por qué el "Rey Sol", a través de su ministro Colbert, encomendó a Claude Perrault traducir al francés los libros de Vitruvio, el más famoso arquitecto de la antigüedad romana.

9. La importancia de Descartes en la transformación del pensamiento occidental del siglo XVII queda manifiesta en las siguientes dos obras: Chatelet, François. *La philosophie. De Galilée à J.J. Rousseau*. Marabout, Paris, 1993, pp. 85-122; Thuillier, Pierre. *D'Archimède à Einstein*, Fayard, Paris, 1988.

10. Carpentier, Jean. *Histoire de France*. Seuil, Paris, 1992, p. 206.

11. Sobre el simbolismo del centro en un círculo ver: Chevalier, Jean. *Dictionnaire des symboles*. Laffont, Paris, 1994, p. 189; Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Gallimard, Paris, 1969, pp. 24-30; la edición castellana de esta obra es: Eliade. *El mito del eterno retorno; arquetipos y repetición*. Alianza, Madrid, 1985. Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Flammarion, Paris, 1970, p. 43.

12. Le Roy Ladurie, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 144.

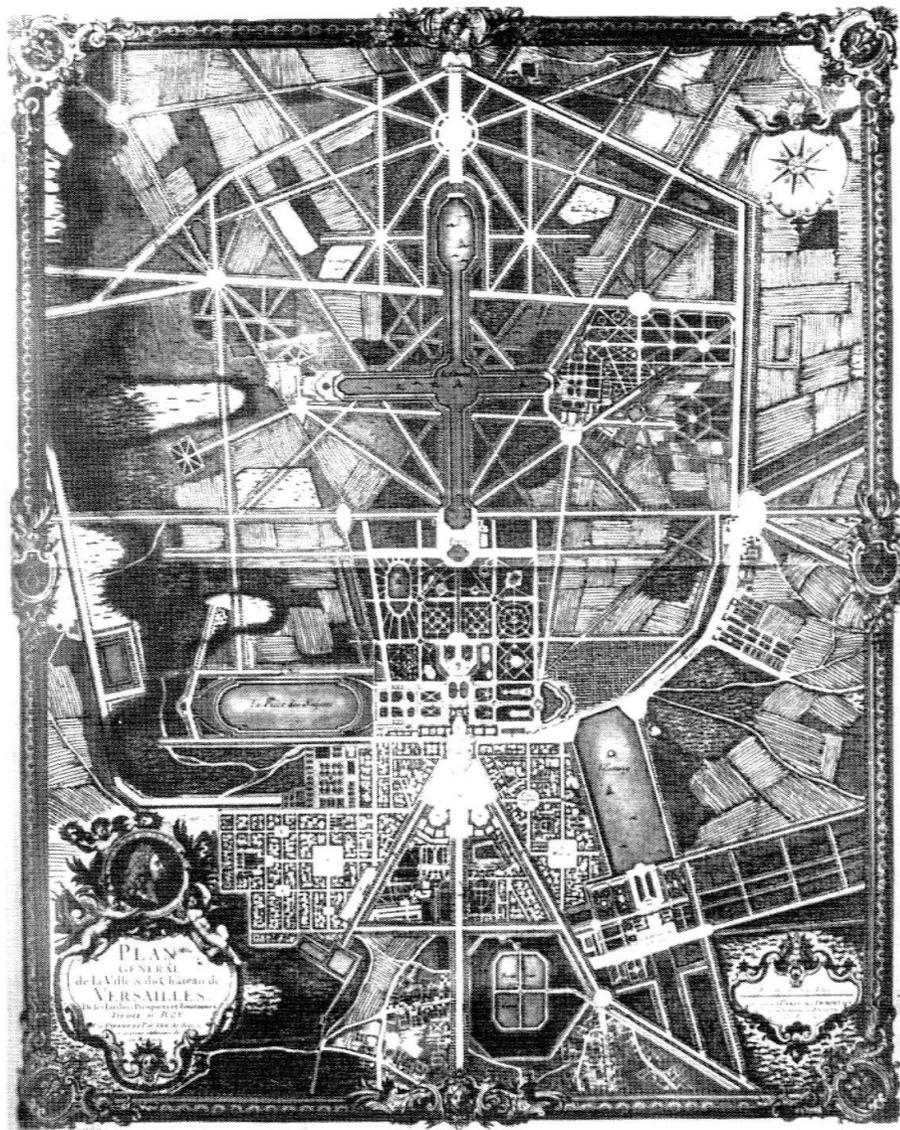


Figura 2. Plan general de la ciudad y del castillo de Versalles elaborado por Pierre Le Pautre. En la parte de abajo se observa la ciudad estructurada por tres avenidas que convergen en la estatua ecuestre de Luis XIV y en el palacio tras el cual (arriba en el plano) aparecen los trazos geométricos de los jardines planeados por Le Notre. Versalles es una muestra de la racionalidad cartesiana en lenguaje urbanístico.

Perrault: la ciudad clásica

En Francia, el siglo XVII es conocido como parte de la "época clásica". Es evidente que existe una pretensión de vincular los esplendores del Rey Sol con la perfección atribuida a los clásicos del Imperio Romano. Recordemos que "el término clásico fue creado por los humanistas del Renacimiento para designar una forma perfecta", refiriéndose, desde luego, a los vestigios de arte romano que habían llegado a sus manos.¹³ En el siglo XVII, esta admiración por lo romano se afina y la comparación entre los regímenes monárquico francés e imperial de la Roma antigua se vuelve un lugar común. Es en este contexto que el ministro Colbert encomienda a Claude Perrault (1613-1688) la nueva traducción de los diez libros de Vitruvio.¹⁴

Tal y como Vitruvio lo hizo en el siglo I, Perrault comienza su obra con una pomposa dedicatoria al soberano, "al Príncipe más grande de la Tierra",¹⁵ a Luis XIV, digno sucesor del César que gobernaba en los días de Vitruvio.¹⁶ Desde el prefacio, Perrault pone en paralelo a ambos gobernantes y a ambas civilizaciones:

"Podemos decir que el destino de la arquitectura ha sido el mismo en Francia que alguna vez entre los romanos. Igual que esa nación belicosa, en cuyos comienzos parecía no haber otra inclinación que por la guerra y por el arte supremo

*de gobernar los pueblos, se hizo finalmente sensible a los encantos de otras artes, así también Francia, poseída durante tantos siglos tan sólo por su humor guerrero, nos ha hecho conocer en nuestros días que la noble inclinación hacia la guerra no es incompatible con las bellas disposiciones que llevan al éxito en las ciencias".*¹⁷

Ubicarse como continuadores de la tradición romana era pues, para los franceses, un asunto de prestigio. Y como herederos de la "perfección" (que Perrault evoca constantemente) los arquitectos de Luis XIV debían no sólo imitar sino superar la arquitectura y el urbanismo romanos. Así, la versión francesa de los diez libros *De arquitectura* de Vitruvio es algo más rico y osado que una simple traducción. En realidad refleja la nueva noción de lo clásico, de lo perfecto. El texto de Perrault constituye un tratado dentro de otro; la cantidad de notas que agregó al original así como las ilustraciones que incluyó, en su edición de 1673, constituyen, de algún modo, la definición del clasicismo francés, estilo asignado al imaginario urbano del siglo XVII.

En la publicación de Perrault podemos leer enmiendas y explicaciones que no parecen enteramente fieles al texto de Vitruvio, o mejor dicho, que poseen una dosis de racionalidad cartesiana que en la antigüedad no existía. En efecto, la sombra de Descartes se imprime sobre la manera en que el texto fue modernizado.

13. Germain Bazin, Suzanne. *Dictionnaire des styles*. Somogy, Paris, 1987, p. 77. Otra definición que data de 1611, dice que clásico es aquello "que merece ser imitado". Robert, *Dictionnaire de la langue française*. Paris, 1994, p. 388.

14. Una primera traducción de Vitruvio al francés había sido elaborada por Jean Martin en 1547; los expertos de entonces y de ahora la han juzgado como muy deficiente. Lo que se revela, en todo caso, es el interés, desde el siglo XVI, por integrar a sus conocimientos el pensamiento arquitectónico romano. Una versión accesible en español de esta obra es:

Vitruvio. *Los diez libros de la arquitectura*. Editorial Iberia, Barcelona, 1995.

15. Perrault, Claude. *Au roy*. Dédicace de la traduction des Dix Livres. Paris, 1673.

16. Por una imprecisión en el fechado de la obra original, Claude Perrault sostuvo que el César al que Vitruvio había dedicado su tratado era Tito, sin embargo, estudios recientes parecen indicar que el destinatario de la dedicatoria fue Octavio. Ver: Fleury, Philippe. "Introduction", Vitruve, *De l'architecture*, livre I, Les belles lettres, Paris, 1990, p. XVII.

17. Perrault, Claude. *Preface à la traduction des Dix livres*, Paris, 1673, p. 1.

En un momento dado, Perrault se enfrenta a la necesidad de hallar el significado francés del término latino *eurythmia* (euritmia) traduciéndolo como *proportion* (proporción). Según el historiador Antoine Picon, el término original hace referencia a "la relación armoniosa que une las partes con el todo de un edificio", pero al ser traducido por Perrault como "proporción", éste intenta adquirir un carácter racional, objetivo, científico, es decir, medible. En el siglo XVII la "proporción" hace referencia a esta misma relación entre el todo y sus partes pero con criterios cuantitativos. Por lo tanto, según Picon, puede ser medida en los términos de la racionalidad cartesiana, mientras que la "euritmia" no es sino un "atributo complejo y subjetivo" que queda al juicio arbitrario del observador.¹⁸

En varios de sus fragmentos, la traducción de Perrault está marcada con esta intención racionalizadora; la nueva versión del *De Architectura* es, pues, una versión modernizada. Otro aspecto de esta modernización, muy ligado al anterior, tiene que ver con el concepto de "cuerpo humano", presente a lo largo de toda la obra de Vitruvio. En el libro III del original, el autor insiste en el orden que debe guardar un edificio haciendo una analogía con el orden que la naturaleza ha dado al cuerpo humano. Sin embargo, la noción de "cuerpo humano" en la antigüedad y la noción del siglo XVII no son equivalentes. En el siglo del físico Newton, del relojero Huygens¹⁹ y del filósofo Descartes, los or-

ganismos vivos son máquinas exactas, son objetos diseñados con perfecta simetría y con específica funcionalidad. Se trata de una época mecanicista en la que Newton había descrito las reglas del movimiento de los astros;²⁰ la naturaleza había sido penetrada por sus leyes mecánicas y, en otro ámbito, Descartes la había penetrado también para decirnos que los cuerpos se movían como las piezas de un reloj. Los resortes y las manecillas que Huygens construía, Descartes las estudiaba en el interior del cuerpo humano.²¹

Y es que Claude Perrault, además de arquitecto fue médico.²² Ser médico entonces era estar familiarizado con los animales-máquina de Descartes, de Giovanni Borelli o de Mersenne, tres de los máximos exponentes del iatromecanismo del siglo XVII. En el universo de las máquinas, Perrault percibe los edificios como organismos, es decir, como mecanismos. La simetría arquitectónica adquiere entonces un rigor cartesiano y los componentes de la ciudad sólo se conciben con la condición de ser aptos para realizar una función específica. Con esta mirada, las ruinas romanas que pueden estudiarse en el siglo XVII adquieren otra dimensión. Esta visión permite, también, redefinir el funcionalismo de las ciudades antiguas, de su traza regular y de sus edificios públicos.

Pero el deslinde mayor entre las obras de la antigüedad a las que se refería Vitruvio y el de las obras clásicas a las que se refiere Perrault, está dado por las ilustraciones que este último presenta en su

traducción. Al parecer, el autor de los diez libros *De Architectura* no incluyó muchos dibujos o esquemas sobre las obras que describía o sobre los componentes arquitectónicos que reseñaba. En cambio Perrault hizo imprimir como parte integral de su versión francesa, las ilustraciones que dan cuenta de lo que supuestamente Vitruvio está hablando en su texto original. Dicho de otro modo, Perrault presenta la imagen oficial de lo que es el estilo clásico antiguo, aunque dicha versión diste mucho de ser fiel a las obras y ejemplos a los que se refería Vitruvio. Es posible constatar el tipo de arquitectura y de urbanismo vitruvianos a través de las ruinas romanas que aun siguen en pie, y con frecuencia, dichas ruinas guardan poco parecido con las ilustraciones de Perrault.

Puesto que Perrault se consideraba a sí mismo como parte de esa civilización que había heredado el prestigio de Roma, al ilustrar su traducción se dio licencia para mostrar sus propias obras arquitectónicas como si fueran la encarnación de las recetas de Vitruvio. La portada de la edición francesa de 1673 muestra, al fondo sobre una colina, el Observatorio de París que Perrault había construido bajo el encargo de Colbert. En segundo plano aparecen la fachada del Louvre con las columnas dobles que hicieron famoso a Perrault y el Arco de Triunfo de la plaza del Trono, también de su autoría. Finalmente, en primer plano de la portada de los *Diez libros de Architectura de Vitruvio*, Perrault nos deja ver el proyecto de capitel que personalmente propuso para el mismo palacio del Louvre con el objeto de definir lo que sería "el orden francés, un orden derivado de la antigüedad, pero cuya magnificencia debería haber eclipsado aquella de los otros cinco órdenes de la tradición greco-romana"²³ (véase Figura 3). Con esta portada y con las láminas intercaladas en el texto, Perrault se autoriza a sí mismo a

iconografiar libremente lo que Vitruvio había escrito 16 siglos atrás.

Las definiciones iconográficas de Perrault entrarán en el imaginario urbano tipificado por la Academia de las Artes, que había sido fundada también por Colbert desde 1656. Hablar de "clásico" será, a partir del siglo XVII, hablar de la perfección de la antigüedad materializada en la arquitectura de Perrault, de Le Vau, de Le Notre, de Hardouin-Mansart, y en los modelos del Versalles y del París de Luis XIV.

Sin embargo, el historiador italiano Bruno Zevi ha señalado que esta pretensión de ligar el presente con el prestigioso pasado de los romanos, no es una característica exclusivamente francesa. En 1515, el Papa Médicis, León X, nombra a Rafael "superintendente de la antigüedad romana" y manda traducir al italiano, precisamente, el tratado de Vitruvio.²⁴ Es entonces que aparece el término de "clásico". De lo anterior podemos desprender que el "clasicismo" no es el estilo usado por los romanos o los griegos, sino un invento que data del Renacimiento italiano y que se institucionaliza y difunde a partir de la versión francesa de la historia del arte que pasa por el tamiz de Descartes.

Paradójicamente, la filosofía que contribuyó a dar realce geométrico a la ciudad de Luis XIV, también contribuyó al derrocamiento de sus ideas absolutistas. La obra de René Descartes fue ampliamente estudiada durante el siglo XVIII y dio argumentos para que Rousseau, Diderot, Voltaire, Helvétius y Montesquieu, entre otros, pusieran en

18. Picon, Antoine. "Erudition et polémique. Le Vitruve de Claude Perrault", dans: *Les dix livres d'architecture de Vitruve*. Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995, p. 7.

19. El siglo XVII está también marcado por la obsesión de medir el tiempo y de fabricar, por ello, relojes cada día más exactos. El holandés Christiaan Huygens perfecciona el trabajo de los numerosos relojeros de su época

con la invención de un cilindro que regulaba el balanceo del péndulo.

20. Newton, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. México, Alianza, 1998, volumen I.

21. Descartes, René. *Les passions de l'ame*, Paris, 1649, Article 16.

22. Claude Perrault también fue autor de unas "Memorias para servir a la historia natural de los animales".

23. Picon, Antoine. "Erudition et polémique. Le Vitruve de Claude Perrault", dans: *Les dix livres d'architecture de Vitruve*. Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995, pp. 5-6.

24. Zevi, Bruno. *Storia e controversia dell'architettura in Italia*, Newton, Roma, 1997, p. 44.



Figura 3. Portada de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio en la traducción de Claude Perrault de 1673. Las ilustraciones que Perrault agregó al texto antiguo constituyen la versión modernizada de la arquitectura romana. Se trata de la nueva definición del estilo clásico, es decir, "perfecto", "digno de imitación". Para ejemplificar lo que Vitruvio asienta en su tratado, Perrault muestra su propia obra urbana, el Observatorio de París, las columnas dobles del Louvre, el Arco de triunfo de la Plaza del Trono... Esta traducción pretende tender un puente de 16 siglos para unir el prestigio urbanístico de Roma con el del París de Luis XIV.

duda la legitimidad del régimen de una sola persona, lo que abriría la vía para los posteriores acontecimientos de la Revolución Francesa. Sea como fuere, el predominio del urbanismo francés permanecerá y seguirá siendo ejemplo más allá de los hechos políticos ocurridos en 1789. De hecho, su lenguaje favorecerá las aspiraciones también absolutistas de los imperios decimonónicos de Napoleón Bonaparte y Napoleón III.

En la Nueva España, la arquitectura y el urbanismo clásicos ejercerán creciente influencia a partir de finales del siglo XVIII. España será contagiada primero con los modelos franceses y dichos modelos pasarán a América y se dejarán ver en las grandes ciudades como México.

El imaginario clásico y la ciudad de México. Conclusión

El proceso de institucionalización del estilo clásico en México sigue las instancias que se tuvieron también en Francia y en España.²⁵ Como vimos, en el primero de los dos países, Colbert decide fundar la Academia de las Artes en 1656 con el objeto de centralizar, definir e impulsar los proyectos que pudieran dar prestigio al rey Luis XIV. Por razones análogas, un siglo después será fundada la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1752), en el marco de las reformas borbónicas que buscaban también centralizar las decisiones y unificar los criterios estéticos. Con el tiempo, los nuevos valo-

res racionales y clásicos concebidos en Francia, entrarían en el gusto de los artistas españoles de la Academia y repercutirían en la obra urbana española de esa época. Igual impacto tuvo la influencia francesa sobre la formación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España (1783).

El clasicismo que se profesó en dicha institución fue el estilo definido por Claude Perrault mediante sus láminas ilustrando a Vitruvio; las obras realizadas por los alumnos de la Academia, en esos primeros años, obedecieron a proyectos en los que la imagen del rey quedaba ensalzada del mismo modo que anteriormente lo había hecho Descartes. Ello porque el absolutismo de Luis XIV empalma con el despotismo ilustrado de Carlos IV y con el espíritu de las reformas borbónicas.

No resulta extraño entonces saber que la Plaza Mayor (Zócalo) de la ciudad de México se reordena según los cánones del urbanismo clásico francés e intenta vestirse de Plaza Real, con todo y su estatua ecuestre en el centro.²⁶ En efecto, "el Caballito" de Manuel Tolsá, representando al rey Carlos IV se instala en el centro de la plaza en 1803, para sustituir a la estatua provisional de madera que con igual motivo se había instalado en 1796. Con ella, el poder real absolutista y despótico, pretende servirse de ese símbolo urbanístico inventado en Francia para infundir en la Nueva España el respeto que con las ideas ilustradas se había comenzado a perder.

La transformación urbana que empieza a manifestarse en la ciudad de México hacia finales del

25. Una discusión sobre la pertinencia del término "clásico" ha sido desarrollada en el artículo: Fernández Christlieb, Federico. "La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México", en Pérez Siller, Javier. *México Francia. Memoria de una sensibilidad común*. El Colegio de San Luis, Cernca, México, 1998. A nuestro parecer, el término "neoclásico" es más preciso y conocido para la historiografía urbana mexicana.

26. Técnicamente hubo una dificultad para hacer de la Plaza Mayor una Plaza Real como las de París. El problema lo planteaba la existencia del famoso Parián, un edificio de comercios cuya ubicación en el cuadrante suroeste de la plaza restaba regularidad a la misma. Tal vez por ello se tomó la decisión de colocar una balaustrada oval en torno a la estatua para devolverle al rey, representado a caballo, su posición central.

siglo de las Luces (particularmente bajo la iniciativa del Segundo Conde de Revillagigedo), es un ejemplo del alcance que tuvo el imaginario urbano formado en Francia a lo largo del siglo XVII, que fue apuntalado por las ideas de René Descartes y de Claude Perrault. Si pensamos en el urbanismo porfirista, veremos que muchos de los postulados

filosóficos y estéticos de estos dos personajes siguen vigentes hasta el siglo XIX y parte del XX. Será interesante, en futuras investigaciones, identificar otras fuentes escritas que, como el *Discurso del método* o, así como la traducción del tratado de Vitruvio, tengan clara influencia sobre el imaginario urbano y sobre las obras que de él se desprenden.

