

## ORDENANDO LOS ÓRDENES: LA *ORDONNANCE* DE CLAUDE PERRAULT Y LA COLUMNATA ESTE DEL LOUVRE\*

Lucía Allais

*Gian Lorenzo Bernini abandonó París en octubre de 1665. Dejaba atrás tres proyectos no construidos para la fachada oriental del Louvre, una corte palaciega y un rey decepcionados y la pequeña esperanza de que la tirante relación entre la monarquía francesa y el papado italiano pudiera ser reestablecida. El viaje de Bernini a Francia había sido orquestado en nombre de la conveniencia política y arquitectónica: al doble problema de un palacio sin una fachada adecuada y una diplomacia sin una verdadera sintonía, los talentos de Bernini ofrecían, potencialmente, una solución única. Uno de sus proyectos, a pesar de su marcha, estaba todavía en construcción.*

Resultó que la ambivalencia de Louis XIV sobre las propuestas de Bernini finalmente encajaba con la repugnancia de Colbert hacia su grandilocuencia; la enorme demolición requerida por los diseños italianos fue vista por ambos como una ofensa al poder soberano francés<sup>1</sup>. La reacción de Colbert ante esta secuencia vejatoria de sucesos fue, finalmente, la de apartar a Bernini y continuar la búsqueda de una solución francesa que, desde enero de 1664, ya había dado como resultado varias propuestas. En primavera se designó a un comité compuesto por el *premier architecte* François Le Vau, el *premier peintre* Charles Le Brun y el físico Claude Perrault para que propusieran nuevos diseños. Según se sabe, este *petit conseil* ejecutó su mandato con diligencia y sin mucha dificultad. En tres meses ya se había ideado un proyecto para una columnata de columnas dobles, se había autorizado y se había finalizado (fig. 1).

Teniendo en cuenta la controversia que había rodeado a la comisión y los debates que las columnas dobles de la fachada continuarían provocando mucho después de su finalización, las decisiones del *petit conseil* aparecen en la historia como un raro momento de claridad conceptual, en lo que hubiera sido, de realizarse de otro modo, un proceso interminable, tortuoso y altamente politizado. Cuando el poeta Nicolas Boileau concedió a Le Vau toda la autoría de la fachada en 1694 –cuestionando el rumor de que era sólo Perrault quien la merecía– encendió un debate de centurias sobre los créditos y méritos de su diseño<sup>2</sup>. A finales del siglo XVIII, Perrault había sido canonizado al mismo tiempo como el mayor defensor de la fachada y el más entusiasta atacante de su autoría, haciendo que los orígenes de ésta y su originalidad aparecieran como inextricablemente unidos<sup>3</sup>. Todavía hoy el debate sobre su atribución continúa animando a los eruditos de la historia del arte, como si una controversia que había empezado con la desaprobación de Bernini necesitara culminar en el nombramiento de un personaje alternativo igualmente singular<sup>4</sup>. Aunque esta búsqueda ha desenterrado una considerable suma de material archivístico, todavía no se ha establecido una autoría definitiva, y hoy Perrault permanece como una figura fantasma, como el no-Bernini del Louvre.

Si la atribución de la nada ortodoxa fachada de Perrault nos parece atractiva es porque Perrault elaboró una teoría de la arquitectura igualmente heterodoxa. La mayor parte de los estudios sobre Perrault identifican una afinidad entre su teoría de la arquitectura y el diseño de la columnata del Louvre, avalados por la ostentosa modernidad que caracteriza a ambos. Alberto Pérez-Gómez lo explica de este modo: “En la base de la teoría de Perrault... la idea de la fachada oriental del Louvre parece haber sido originada casi con total certeza según su comprensión original y radicalmente moderna de la arquitectura”<sup>5</sup>. Esta afirmación, “radicalmente moderna”, continúa legitimando la idea de que en la *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683) de Perrault existen claras evidencias de la incursión de la “ciencia moderna” en la arquitectura y la irrefutable prueba de que esta incursión albergaba una especie de pecado original del que la arquitectura debería ser redimida desde entonces<sup>6</sup>. Si Antoine Picon ha percibido que el interés de Perrault por la arquitectura estaba marcado por “la curio-



Fig. 1. Palais du Louvre, columnata oriental. (Fotografía Claudio Allais).

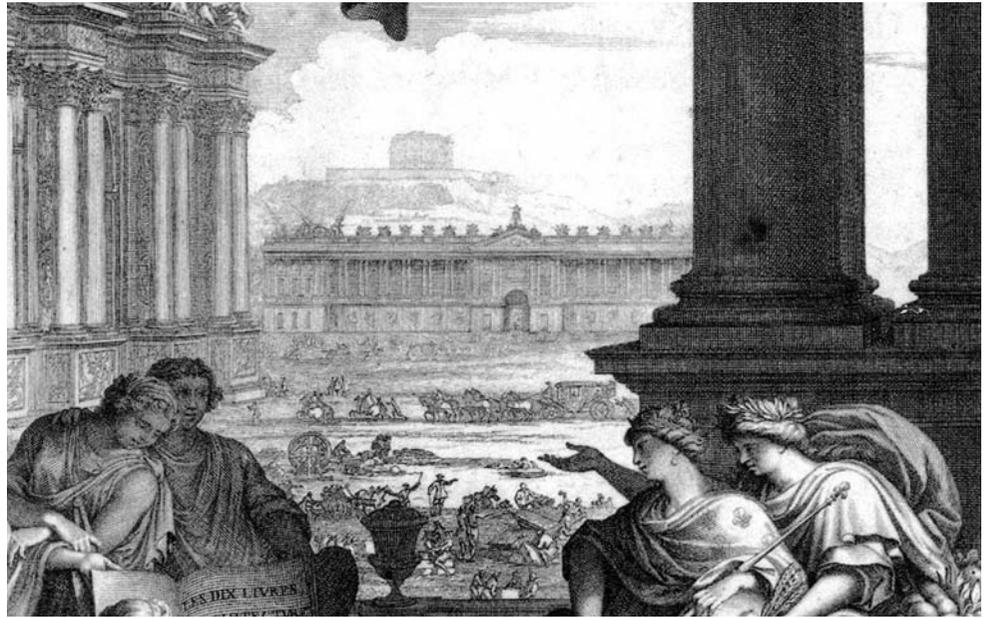
\*Este texto fue originalmente escrito en el contexto de un seminario titulado “Imaginando el barroco”, dado por Erika Naginski en el MIT en otoño de 2003. Agradezco al profesor Naginski su paciente acogida, tanto durante el seminario como mucho después de que hubiera acabado. También muestro mi agradecimiento al profesor Antoine Picon por sus concisos, aunque valiosos comentarios durante la fase de investigación de este proyecto.

1. Nuestra confusa comprensión de la estancia de Bernini en París proviene de tres fuentes conflictivas de primera mano: PERRAULT, Charles, *Mémoires de ma vie*, (1669), Renouard, Paris, 1909; FRÉART DE CHANTELOU, Paul, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, L. Lalane, Paris, 1885; y la transcripción de la conversación de Claude Perrault y Gottfried Wilhelm von Leibniz reimpresa en el *Journal général de l'instruction publique et des cultes* XXVI/32 (22 de abril de 1857), pp. 235-236.

2. BOILEAU, Nicolas, “Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin”, en ESCAL, Françoise (ed.), *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1966, p. 495. Intentaba desacreditar a Claude Perrault como arquitecto: “es el diseño del famoso señor Le Vau en la fachada del Louvre, y... no es verdad que su gran trabajo de arquitectura, ni el observador, si el arco del triunfo, sean el trabajo de un físico de una facultad”.

3. Para tener un relato sobre la reivindicación de autoría de Perrault, véase HERRMANN, Wolfgang, “The Sequel”, en *The Theory of Claude Perrault*, Zwemmer, London, 1973, pp. 130-179.

Fig. 2. *Frontispicio*. Dibujo de Sébastien Leclerc. (En PERRAULT, Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, J.B. Coignard, Paris, 1673. Fotografía del autor).



4. En su más reciente iteración, este debate tuvo lugar en las páginas de *Burlington Magazine*, en una serie de críticas de libros. Ver, por ejemplo, TADGELL, Christopher, "Claude Perrault, Francois le Vau and the Louvre Colonnade", en *Burlington Magazine* CXXII/926, May 1980, pp. 26-35; BERGER, Robert W., "The Louvre Colonnade", en *Burlington Magazine* CXXIII/934, January 1981, pp. 33-35; MIDDLETON, Robin, "The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV: Book Review", en *Burlington Magazine* CXXXV/1087, October 1993, pp. 70-702; y BALLON, Hilary, "A Royal Passion: Louis XIV as Patron of Architecture: Book Review", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 54, December 1995, pp. 499-500.

5. PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, "Introducción" a *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, traducido por Indra Kagiz McEwen, Getty Center, Santa Monica, 1993, p. 5.

6. PÉREZ-GÓMEZ, A., *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge, 1983. Ofrece un argumento que está desarrollado en HUSSERL, Edmund, *Crisis of the European Sciences*, Northwestern University Press, Evanston, 1970, donde Perrault sustituye a Galileo en el papel histórico de "bisagra" crítica entre el premoderno "mundo real dado por la percepción" y el moderno "mundo de las ideas estructuradas matemáticamente".

7. PICON, Antoine, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Picard, Paris, 1988.

8. BERGER, Robert W., *A Royal Passion: Louis XIV as Patron of Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 34-35. Defiende a Le Vau, por ejemplo, al observar que el esquema final es "llamativamente similar al diseño de la fachada de Le Vau de 1662-1664, sugiriendo que el dibujo del pequeño de los Le Vau, y que su hermano tenía a mano, fue utilizado en el modelo básico". Este argumento viene acompañado por una descripción escéptica de Perrault como "científico, físico y flamante arquitecto", cuya incursión en la arquitectura es inexplicable, a no ser por su predicamento "teórico" de erudito: "nosotros no entendemos completamente por qué Colbert llamó a Claude para formar parte de tan importante grupo; quizás el interés de Claude en los dibujos de Vitruvio... pudo sugerir a Colbert que éste poseía un conocimiento teórico de los antiguos y que podría ser útil". Véase también *The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV*, Penn State University Press, University Park, 1993.

9. Véase los grabados de Claude y Charles Perrault en *Ouvres de physique et de mécanique*, Chez Jean Frederic Bernard, Amsterdam, 1727.

10. Para saber más sobre el papel que desarrolló Perrault en la Academia de Arquitectura, véase BALLON, Hilary, "Constructions of the Bourbon State: Classical Architecture in Seventeenth-Century France", en BARNES, Susan J. y MELION, Walter S. (eds.), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts. Studies in the History of Art* 27, National Gallery of Art, Washington, 1989, pp. 135-148.

sidad del sabio clásico", Pérez-Gómez compara esta curiosidad con un oportuno intento de cientificar el arte de la construcción mediante la creación de una rigurosa disciplina, donde las "tareas creativas" concurren como la aplicación literal de una "posición teórica". En otras palabras, para Pérez-Gómez es la voluntad artística de Perrault lo que privó para siempre a la arquitectura de crear nuevos significados —y la atribución de la columnata del Louvre a Perrault es indispensable en esta interpretación. Irónicamente, el argumento opuesto según el cual a Perrault le robaron la autoría de la fachada parece contener un lógica similar; a saber, que un simple *físico-con-teoría* es incapaz de llenar el hueco que Bernini dejó y que ese espacio se llenaría mejor con un *arquitecto-sin-teoría* como Le Vau<sup>8</sup>.

Con todo, la cuestión es que la columnata del Louvre precede una década a la teoría de la arquitectura de Perrault, apareciendo repetidamente en los dibujos de Perrault: en la introducción de una traducción de Vitruvio, que además incluye las máquinas que inventó para su construcción, y como ejemplo concluyente en su *Ordonnance* de 1683 e incluso aparece en su tratado de mecánica<sup>9</sup>. Es complicado disociar a Perrault de la columnata del Louvre, ya que parece que sus teorías parecen estar estructuradas en torno a ésta, y no al revés. Tampoco se puede explicar la presencia ubicua de la columnata en su obra teórica si no es ocupando un lugar estratégico en una lista de ejemplos canónicos. Estos grabados representan de forma alterna la columnata parcialmente escondida, como incompleta, o en construcción (fig. 2).

Nunca vista como un objeto estático, la fachada se presenta repetidamente como telón de fondo —empezando desde la izquierda, después desapareciendo detrás de los objetos del primer plano, como sugiriendo que su doble ritmo se pudiera extender más allá del marco *ad infinitum*. No es su objetualidad (el orden doble como símbolo para la arquitectura), sino más bien el proceso de construcción de un sistema (el doble orden como generador de una arquitectura) lo que se convierte en una alegoría de la creación arquitectónica. De hecho, en 1700 la construcción de la columnata del Louvre se había convertido en la analogía por excelencia de la propia inventiva arquitectónica —no sólo en los dibujos de Perrault, sino también en los debates académicos<sup>10</sup>. Fuera o no fuera el único responsable de su diseño, Perrault fue el primero en una larga línea de pensadores en utilizar la fachada del Louvre como un tropo generador en el discurso arquitectónico.

Este ensayo revisita tanto la teoría de la arquitectura de Perrault como la fachada oriental del Louvre como herramientas para ordenar los órdenes, las cuales ofrecieron al barroco tardío francés un nuevo modelo de pensamiento sobre la autoría y autoridad en la arquitectura. La existencia de columnas dobles de la fachada del Louvre se discute aquí en un contexto de proliferación de paralelismos y simetrías que impregnaron a la cultura arquitectónica francesa tal y como se lo encontró Perrault, y en particular la manera en que lo representó en su conceptualización de los órdenes. Esta conceptualización, como se expondrá más adelante, es menos evidente en su polémico y frecuentemente mencionado prefacio de la *Ordonnance* que

en las sutilidades semánticas de sus traducciones y en el sistema tabulado que ideó para calcular las proporciones de los órdenes.

## PARALLÈLES

Si la columnata del Louvre permanece como una alegoría de la invención arquitectónica, parece imposible que su autoría no fuera cuestionada. Después de todo, fue diseñada por un comité de tres personas, el cual fue creado los días en que la naturaleza misma de la autoría en las artes estaba siendo tema de debate. A finales del siglo XVII, las sucesivas traducciones y diseminaciones de la obra de Vitruvio han establecido que la creación artística moderna debe nacer de la imitación de los precedentes antiguos. Pero el fundamento histórico de esta deuda con el pasado no se clarificó. ¿Era la antigüedad clásica un ideal inalcanzable cuya evasiva perfección estaban buscando los modernos? ¿O fue un estado originario, ahora superado, cuyos trabajos primitivos servirían como base para crecer y mejorar? En otras palabras, ¿los antiguos se quedaron en el principio o en el fin de la creación?

Antiguos y modernos por igual argumentaron su postura en un número infinito de textos titulados *Parallèle des anciens et des modernes*, uno de los cuales fue escrito por el hermano de Claude Perrault, Charles. Influyente consejero real, miembro fundador de la Academia Francesa y escritor de fábulas, Charles fue también un incansable difusor de las virtudes de su hermano. Fue Charles quien recomendó que Claude fuera elegido en la Academia de las Ciencias y que se encargara de las traducciones de Vitruvio. Fue también Charles quien le consiguió un puesto en el *petit conseil*. Y, quizás lo más importante, fue Charles quien inició el rumor de que Claude, sin ayuda, había diseñado la columnata del Louvre. Los hermanos Perrault permanecieron siempre firmes en el lado de los modernos y su solidaridad se hizo evidente incluso en el *Parallèle*, el cual introducía el arte de la arquitectura, haciendo una analogía entre los dominios de los dos hermanos: “Sólo como figuras retóricas nos son disponibles a todos... de modo que los cinco órdenes de la arquitectura están igualmente en las manos de los arquitectos. El mérito de un arquitecto no es, por consiguiente, usar columnas, sino situarlas con juicio y componer bellos edificios con ellas”<sup>11</sup>. La arquitectura, al igual que el lenguaje, estaba compuesta de elementos cuyo significado se modifica según su colocación en el esquema general. Evidenciando la reforma del lenguaje en que estaba metido, Charles proclamó que la arquitectura debía ser progresista —y el ejemplo de tal progreso era la nueva fachada del Louvre: “... se creía que la ejecución de [la columnata del Louvre] sería imposible y que este diseño quedaría mejor pintado en un cuadro, ya que era sólo en pintura donde se había visto algo parecido y no en la fachada de un palacio real”<sup>12</sup>.

Tanto con el paralelismo con el lenguaje como con la analogía con la pintura, Charles demostró que la codificación progresista de las artes había extraído belleza de “los edificios de los antiguos” y la había convertido en un valor comparativo que no sólo podía pasar de los tiempos antiguos a los modernos, sino también de la “pintura” al “palacio real”. La radicalidad de esta reivindicación de la translación de la belleza quizás se evidencia más en el fervor con el que otro *Parallèle*, publicado en 1650 por Roland Fréart de Chambray intentó dejar a la belleza donde estaba: enterrada bien profunda en el “misterio” de sus manifestaciones clásicas<sup>13</sup>.

También Fréart tenía un hermano, y ambos, en este caso, permanecieron inequívocamente en el lado de los antiguos<sup>14</sup>. En la relación entre arquitectura y lenguaje, Fréart era muy claro: “el arte de la arquitectura no consiste en palabras”. Aún más, comenzó su *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* citando la definición de Vitruvio del orden arquitectónico, demostrando así su incondicional deferencia por la autoridad antigua. Fréart afirmó entonces que las palabras importaban poco: “Otra incerteza, más sutil y penetrante de lo que soy, debería descubrir el misterio de estas palabras... Así, las he traducido meramente del texto latino palabra por palabra, de modo que las expongo de la manera más natural para aquéllos que quieran sacar provecho de ellas”<sup>15</sup>. Lejos de una admisión de incompetencia, la ambición de traducir a Vitruvio “palabra por palabra” constituye un homenaje a la tradición que había copiado las proporciones clásicas de los monumentos de un modo literal. Paradójicamente, esta deferencia por el “misterio” de las palabras de Vitruvio fue precisamente lo que hizo que su legado fuera persistentemente misterioso. En lugar de subrayar la palabra “orden”, Fréart propuso un cuidadoso inventario de las “manifestaciones oculares” reunidas de los tratados hasta el renacimiento. Lámina tras lámina, Fréart mostraba innumerables pares de columnas dibujadas en paralelo a través de un eje central imaginario —sólo para hacer que sus discrepancias se hicieran más obvias (fig. 3).

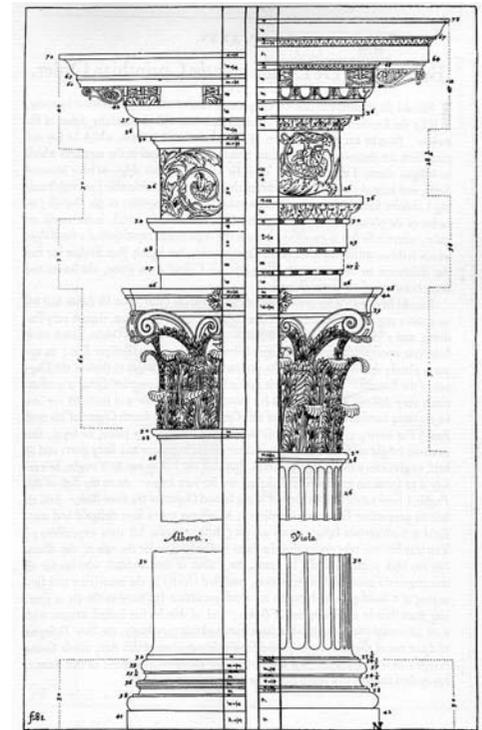


Fig. 3. El orden Corintio de Vignola y Alberti comparados. (En FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *A Parallel of the Ancient Architecture with the Moderne*, J. Walthoe, London, 1733. Fotografía del autor).

11. PERRAULT, Ch., *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris, 1688, pp. 128-129.

12. *Ibid.*, p. 176.

13. Claude Perrault (PÉREZ-GÓMEZ, A., *Ordonnance...*, cit., p. 57) también usó esta frase repetidamente, expresando su incredulidad ante “el punto que los arquitectos hacen del misterio de las proporciones una religión que venerar”.

14. El hermano de Fréart, Paul, Sieur de Chantelou, fue contratado para escoltar a Bernini en Francia, y escribió un relato sobre su viaje contradiciendo la “Memorias” de Charles Perrault (ver nota 1).

15. FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *A Parallel of Architecture both Ancient and Moderne*, traducido por John Evelyn, Londres, 1663, p. 7.



Fig. 4. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, J.B. Coignard, París, 1673. (Cortesía de Rotch Library, M.I.T.).

Lo que Fréart ofrecía no era sólo una analogía entre los antiguos y los modernos, sino más bien una interminable serie de paralelismos, una permutación secuencial de pares “disparos” que parece ilustrar no que los antiguos fueran misteriosos, sino que todas las interpretaciones sobre los antiguos habían sido misteriosamente contradictorias. La dificultad del arquitecto en su búsqueda de la autoridad antigua está ejemplificada en el dilema de Fréart: en su intento de alejarse del lenguaje y su fe en la vuelta a las palabras de Vitruvio, en su deseo de que la arquitectura antigua hable por ella misma y en su controvertida búsqueda de algún un par coincidente de proporciones. Puesto que el texto original que dio a la arquitectura sus figuras verbales había sobrevivido sin ilustraciones, cualquier definición de un orden arquitectónico necesitaría una traducción (bien fuera hecha en nombre de los antiguos o de los modernos).

Casi treinta años después de que Fréart citara a Vitruvio en su introducción, a Claude Perrault se le encomendó la producción de una nueva “moderna” traducción del texto clásico. Este encargo resultó en cierto modo gracioso, ya que si la arquitectura necesitaba una opinión médica es que estaba muy enferma. También de manera irónica, fueron precisamente los estudios de física de Perrault quienes lo familiarizaron con el latín y el griego, hecho que le confirió el poder de hacer una traducción con autoridad<sup>16</sup>. En sintonía con su erudición, Perrault añadió a su traducción tal número de notas a pie de página que la mayor parte de las páginas están divididas en dos partes: el texto antiguo traducido en la parte de arriba y la explicación moderna en la parte inferior (fig. 4).

Este formato permitía a Perrault presentar dos teorías de la arquitectura, literalmente yuxtapuestas una con otra, y en este sentido esta traducción de Vitruvio constituye una versión propia de un *Parallèle*. Perrault vio desdoblamientos a lo largo del todo el texto de Vitruvio, subrayando a menudo dicotomías que ediciones previas habían intentado solucionar. Incluso la figura canónica del hombre de Vitruvio —cuyo problema de insertar al cuerpo humano simultáneamente en un cuadrado y un círculo había ocupado las mentes y las manos de los arquitectos desde el renacimiento— se presentaba en la obra de Perrault en dos dibujos separados (fig. 5). Armado con unas lentes dobles, Perrault leyó a Vitruvio en visión estereométrica como un campo combinado de dualidades textuales que necesitaban ser disociadas y puestas aparte.

Pero quizá de manera más importante, Perrault hizo uso de estas dobles lentes para clarificar la definición de Vitruvio del orden arquitectónico que había dejado tan perplejo a Fréart de Chambrey. Esta frase tiene cinco notas a pie de página, las cuales proporcionan clarificaciones terminológicas en tres cuartas partes de la página. Incluso antes de traducir la palabra “orden”, Perrault establece que las palabras latinas para “proporción”, “simetría” y “relación” parecen denotar todas ellas la misma idea. Lo que resulta es un importante giro semántico, donde la simetría se convierte en proporción:

“Aunque la palabra “proporción” existe en francés, no fui capaz de utilizarla para traducir la palabra *proportio*, ya que, dado que Vitruvio usa las palabras *symetria* y *proportio* —que significan lo mismo en latín— tuve que encontrar dos palabras que significaran lo mismo en francés, pero “simetría” y “proporción” no pueden ser, ya que significan cosas diferentes... Ésta es la razón por la que creí que podría traducir *symetria* como “proporción” y *proportio* como “relación”<sup>17</sup>.

16. PICON, A., op. cit., p. 137.

17. Perrault acaba aprendiendo lo “desafortunado” que es no poder traducir la palabra latina *proportio* como la francesa *proporción* y, apuntando que Cicerón había encontrado un predicamento similar al traducir el “Timeo” de Platón del griego, lo cita como un precedente de la necesidad de “atravesarse a la reinención”. PERRAULT, Claude, *Les dix livres d'architectures de Vitruve*, (1673, rev. 1683), Mardaga, Bruselas, 1979, p. 56.

18. “Ya que nuestra simetría, hablando con propiedad, es la igualdad y la paridad que uno encuentra entre dos partes opuestas; por ejemplo, cuando... las columnas son más gruesas en la parte derecha que en la izquierda... decimos que es un fallo de simetría”. PERRAULT, C., *Les dix livres...*, cit., p. 56. Para saber más de la definición francesa de simetría, véase SZAMBIEN, Werner, *Symétrie, goût, caractère: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique*, Picard, París, 1986, pp. 61-79; MIDDLETON, Robin, “Symmetry: A French Obsession”, en *Daedalus*, n. 15 (15 de marzo de 1985), pp. 71-81.

Este esfuerzo por disociar las palabras antiguas de sus homónimos modernos revela una intención de distinguir el significado real de las cosas de un mero parecido. Por ejemplo, Perrault elimina completamente la palabra “simetría” de su traducción para evitar confusiones entre su antiguo significado y el moderno.

Perrault explica en el pie de página anterior que existen dos tipos de simetrías: el sistema antiguo, que proyecta las proporciones de un elemento en otro más grande; y el moderno, específicamente francés, que refleja un elemento en sus dimensiones exactas a través de un eje. A lo largo de todas sus notas, Perrault vuelve repetidamente a la última definición, enfatizando cada vez que en la Francia moderna sólo se puede llamar “simétricos” a aquellos elementos que tienen una relación de “paridad e igualdad”<sup>18</sup>.

En el contexto cultural en que de manera coherente se presentaba a los antiguos y los modernos enfrentados de un modo continuo como a través de un eje, el énfasis compulsivo de Perrault por la simetría, debe ser entendido más como una categoría conceptual nueva que como una preferencia compositiva. Si realmente los antiguos y los modernos están en un estado de paralelismo, Perrault parece insinuar entonces que se puede establecer fácilmente un eje entre ellos, que se les puede declarar simétricos y, por ello, iguales.

## ÓRDENES

En su prefacio de la *Ordonnance*, Perrault presenta este paralelismo de manera polémicamente explícita, proponiendo, como es conocido, que la belleza arquitectónica consiste en dos partes, se debería decir, simétricas: belleza “auténtica” y “belleza habitual”. Mientras que la belleza auténtica es un valor intemporal que se corresponde con los instintos naturales del observador, la belleza habitual o corriente, al contrario, cambia a través del tiempo y tiene que ver con los caprichos de la moda. Este desdoblamiento de la belleza ha sido a menudo entendido como el punto clave de la modernidad de Perrault, como un síntoma de la característica propensión moderna hacia la creación de categorías que dividen artificialmente un orden de significado previamente homogéneo<sup>19</sup>. Se debería evitar la ecuación “desdoblamiento igual a bifurcación”, “división igual a disonancia” y “distinción igual a contradicción”. El desdoblamiento, la división y la distinción son simplemente igual de equiparables a la simetría –por lo tanto, se convierten en valores conciliadores opuestos a aquellos que se presentan como beligerantes. El propio título que Perrault puso a su obra, “La *Ordenación* de los Cinco *Tipos de Columnas* Según el *Método* de los Antiguos” (la cursiva es mía), muestra que éste agrupó sus categorías analíticas en un esquema unificador donde el proceder moderno y la autoridad antigua deberían converger. Donde es más evidente este deseo de convergencia es en su primera página de la *Ordonnance* –y aquí está garantizado un cuidadoso examen, ya que bajo la aparentemente inocente idea de explicar a Vitruvio, Perrault transforma una confrontación paralizante en un mecanismo productivo, duplicando el orden arquitectónico para reforzarlo.

Perrault abre su tratado, del mismo modo que muchos otros hicieron anteriormente, traduciendo la definición de Vitruvio del orden arquitectónico: “la *Ordonnance*, según Vitruvio, es lo que determina el tamaño de cada una de las partes de un edificio de acuerdo con su uso”<sup>20</sup>. Habiendo destilado de este modo dos elementos de la definición de Vitruvio (el edificio y sus partes) y dos atributos (tamaño y uso), Perrault revela que lo que había dejado perplejo a Fréart de Chambray era la falta de relación entre los diferentes emparejamientos de elemento y atributo que Vitruvio crea: el tamaño y las partes (esta relación está regulada, según explica más tarde Vitruvio, por la “proporción”); y edificio y uso (este nexo está regulado por la “forma”). En otras palabras, en la primera página se expone el misterio de los antiguos: a saber, que la definición de Vitruvio está compuesta por dos requisitos no relacionados –uno que concierne a la “proporción” y el otro que concierne a la “forma”– los cuales sólo tienen en común su enunciación simultánea como constitutivos de una “ordenación”. Para clarificar el acercamiento de Vitruvio, Perrault desdobra esta definición de dos operaciones separadas: por un lado, la proporción determina las partes de una columna; por otro lado, la forma determina su uso. El “orden” arquitectónico real, sostiene Perrault, sólo se conseguirá cuando una única relación emerja de estas dos operaciones, teniendo en mente a ambas para la “forma del uso” (como jónico o corintio) y la “proporción de las partes” (como el capitel o el arquitrabe). La única relación que reconcilia “forma de uso” y “proporción de las partes” está marcada por un bien colocado y retórico “sin embargo”. Perrault escribe que, aunque “la forma debería encajar más en un uso determinado... sin embargo... la diferencia más esencial entre los órdenes... según Vitruvio... es la de las proporciones.”<sup>21</sup> Es aquí donde surge la idea de Perrault: emplazando el “orden” en un enigmático “sin embargo”, Perrault se escapa del callejón sin salida que supone un mundo bifurcado. La proporción, en última instancia, debe garantizar la *unidad* del orden arquitectónico. “Por lo tanto –concluye Perrault– el orden arquitectónico es lo que está regulado por la *Ordonnance* cuando prescribe las proporciones para las columnas enteras y determina la forma de ciertas partes de acuerdo con sus diferentes proporciones”<sup>22</sup>. Esta definición podría conducir a una tautología (el orden es aquello que está ordenado, la proporción es lo que está proporcionado) a causa del uso simultáneo de voces activas y pasivas: el orden es aquello que regula todo lo que está regulado. De la exposición de Vitruvio de un orden único, Perrault extrae la exigencia de una estructura doble, y es la singularidad de la duplicación como *proceso* la que se convierte en la portadora de la autoridad unitaria de la arquitectura.

Lo que Perrault conserva de la definición de Vitruvio es la estructura organizativa –su habilidad para ordenar los órdenes. Colocada al principio de la *Ordonnance*, la herramienta de duplicación que Perrault ha desarrollado en su traducción de los “Diez Libros” de Vitruvio se convierte en la base conceptual no sólo de su inventario de los órdenes clásicos, sino también de la creación de un modo moderno de ordenación. Al abrir la *Ordonnance* con la siguiente reivindicación, “las diferencias entre los órdenes... son la única materia bien establecida en arquitectura”, Perrault procede a organizar estas “diferencias” en las categorías emparejadas que

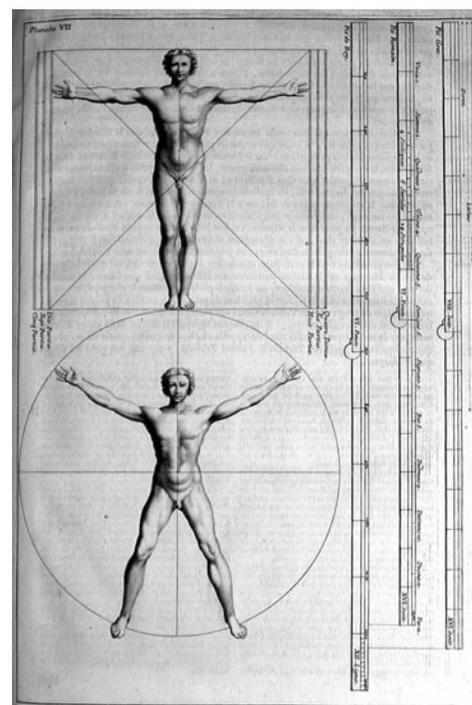


Fig. 5. Las proporciones del cuerpo humano. (En PERRAULT, C., *Les dix livres...*, cit., Libro III, Lámina VII. Cortesía de Rotch Library, M.I.T.).

19. La noción de Pérez-Gómez de “crisis” es la base del argumento sobre la pérdida de significado. Sobre la complejidad de la homogeneidad semántica, véase TAFURI, Manfredo, “Architettura Artificiale: Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico”, en PALUMBO, Pier Fausto (ed.), *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino. Congresso internazionale sul Barocco*, Centro di studi salentini, Lecce, 1970, pp. 375-398.

20. PÉREZ-GÓMEZ, A., *Ordonnance...*, cit., p. 66.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

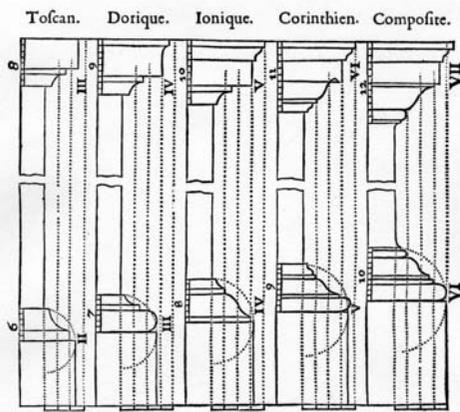


Fig. 6. El nuevo orden arquitectónico. (En PERRAULT, Claude, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, J.B. Coignard, París, 1683. Fotografía del autor).

extrae del texto de Vitruvio<sup>23</sup>. Lo que emerge de todo esto es una estructura bidimensional que sale a la superficie repetidamente: como manera de organizar la *Ordonnance* en dos partes, como instrumento visual para describir los órdenes y como las bases para la tabulación de las proporciones a través de una rejilla.

Consideremos, para empezar, la organización en dos partes de la *Ordonnance*: “Parte I: Cualidades que son comunes a todos los órdenes” y “Parte II: Cualidades que difieren en cada orden”. Perrault estructura su tratado de arquitectura como un sistema de diferencias, una matriz que tiene en cuenta tanto las semejanzas como las distinciones. Por ello, la división de columnas en partes, que es “común a todos los órdenes”, es tan integral a la arquitectura como la elaboración de la forma de una columna, la cual “difiere en cada orden”. Consideremos también la ilustración ausente de los órdenes de los “Diez Libros” de Vitruvio, la cual ha sido reimaginada desde el renacimiento como una única ilustración de cinco columnas yuxtapuestas. Aquí, de nuevo, las dos variables taxonómicas de Perrault –“forma” y “proporción”– pueden ser detectadas en la estructura visual de su ilustración, que cuenta con dos ejes para dictar el tipo (toscano, dórico, jónico, corintio, compuesto) y parte (capitel, fuste y base) (fig. 6).

La interpretación de Perrault de esta ilustración se asemeja de un modo importante a una rejilla: un cuadrado compacto cuyas líneas verticales proporcionan una continuidad visual entre los fustes de las columnas. La integridad de las columnas como objetos ha sido sacrificada; están fracturadas en dos partes y colocadas para que encajen en una única línea horizontal que comprime los perfiles que tradicionalmente encajaban con una diagonal. Los órdenes de Perrault no son objetos etiquetados que permanecen aislados en el mismo plano, como lo habían sido hasta entonces. Más bien, son dimensiones dibujadas todas juntas en una misma matriz. De este modo, la representación del orden arquitectónico –la cual ha sido perpetuada durante siglos por una tradición predominantemente mimética– no es otra que una rejilla taxonómica que clasifica la arquitectura dentro de un sistema de diferencias: por un lado, diferencia en el tipo; por otro, diferencia en la parte. Perrault explica el orden arquitectónico como un sistema de dos variables –pero donde su traducción de Vitruvio simplemente se ha aprovechado del poder descriptivo de la simetría, su *Ordonnance* activa el poder productivo de la rejilla. Es esta misma rejilla la que Perrault despliega más tarde en sus tabulaciones con el fin de realizar un promedio de las nuevas proporciones.

Debemos tener en cuenta que esta recurrente estructura es el modo en que debemos acercarnos a la propuesta de Perrault de unas nuevas “probables” proporciones y a las acusaciones que se ganó el autor durante siglos. La narrativa con la que Perrault destruyó la creación arquitectónica insiste en que, al estar forzado por su propio pensamiento analítico al definir la belleza arquitectónica como arbitraria a causa del peso de la tradición, ésta debe ser sin embargo de tipo natural. Esta dicotomía esta trazada bajo la doble vocación de Perrault como arquitecto y científico. Es por ello que esta criticada operación de “promedio” fuera (y sigue siendo) entendida por sus detractores como un intento subrepticio de suplantar lo “natural” por lo “científico”: la ciencia triunfa sobre la naturaleza cuando la media de todas las proporciones arbitrarias, a pesar de ser “arbitrarias”, son entendidas de algo modo como “naturales”. La imperfección formal en su narrativa descansa sobre la asunción básica de que la belleza auténtica y la común son necesariamente contradictorias, que una es “natural” y la otra “científica”, y que Perrault se encontraba entre las dos, vacilando sobre a cuál de las dos concedería su lealtad<sup>24</sup>. Lo que yo quiero sugerir, sin embargo, es que Perrault contaba con estas y otras dualidades para resolver el conflicto más que para producirlo y, por consiguiente, vio las dos nociones de belleza como simétricas, igualmente implicadas en la producción de un orden arquitectónico que emergiera como un tercer elemento –científico quizás, pero no menos natural o más arbitrario por ello. Nosotros hemos proyectado en Perrault nuestra concepción actual de “ciencia”, asumiendo que importó una herramienta científica ya inventada para aplicarla a una práctica que sería, de otro modo, “natural” – a pesar del hecho de que Perrault extrajera ambas categorías de la propia tradición arquitectónica.

Lejos de imponer una teoría de la discordia dentro de un previo orden armonioso, Perrault llevó a cabo un análisis de legado discordante de Vitruvio, con el fin de obtener una rejilla bidimensional para abarcar tanto la autoridad de los antiguos como la ambición de los modernos. Consideremos de nuevo las dos máximas más polémicas de Perrault: en primer lugar que “las diferencias entre los órdenes... son la única materia bien establecida en arquitectura”<sup>25</sup>; y en segundo lugar, que “en arquitectura, existe una belleza auténtica y una belleza que es sólo arbitraria”<sup>26</sup>. Ninguna de estas dos máximas era particularmente nueva a finales del siglo XVII en

23. *Ibid.*, p. 47.

24. Se ha puesto mucha atención en discernir si Perrault concede privilegios a un tipo de belleza respecto a la otra. Como Picon, (*op. cit.*, p. 145), ha demostrado, Perrault defiende en primer lugar que la belleza arbitraria (que es sólo entendida por una élite formada) es superior a la belleza real (que puede ser percibida por un ojo no educado), pero más tarde admite que la *autoridad* que alberga la belleza real es generalmente superior a la que contiene la belleza arbitraria.

25. PÉREZ-GÓMEZ, A., *Ordonnance...*, cit., p. 47.

26. *Ibid.*, p. 53.

**TABLE DES ENTABLEMENS.**

Toscan	Dorique	Ionique	Corinthien	Composite
minutes	minutes	minutes	minutes	minutes
Vitruve 15	Colisée 26	Temp.de la F.V. 18	T.de la Paix 8	Arc des Lions 34
Scamozzi 11	Scamozzi 27	Vignole 18	Port.de Sep. 12	Serlio 30
Vignole 15	Vitruve 15	Th. de Mar. 25	P.de Lorme 19	Vignole 30
Palladio 16	Bullant 15	Colisée 26	T.de Nerva 24	Arc de Sept. 19
Serlio 3	Serlio 13	Palladio 11	Les 3.Colon. 36	Arc de Titus 19
	Palladio 12	Serlio 13	F.de Neron 47	T. de Bacch. 2
	Vignole 10	Scamozzi 15	Scamozzi 0	Palladio 0
	Barbaro 8	De Lorme 16	Palladio 6	Scamozzi 3
	Th. de Mar. 7	Vitruve 19	Vignole 12	
	De Lorme 5	Bullant 35	Serlio 14	
			Vitruve 19	
			T.de la Sib. 21	

Fig. 7. *Table des Entablemens*. (En PERRAULT, Claude, *Ordonnance...*, J.B. Coignard, Paris, 1683. Fotografía del autor).

Francia. En lo que respecta a la primera, ciertos “Comparaciones” como el Fréart han ilustrado ampliamente las diferencias entre las proporciones que se muestran en los tratados previos. La práctica de medir los órdenes se había extendido, más aún, a través de los tratados para incluir edificios antiguos. Habían, de hecho, sólo diferencias en la arquitectura de los antiguos. Y en lo que concierne a los dos tipos de belleza, era un tropo común en las “Comparaciones” y había empezado a trascender sus orígenes literarios para formar una teoría de la estética, especialmente en el trabajo del lógico de Port Royal, Pierre Nicole. En su obra de 1659 “La Belleza Verdadera y su Ficción”, Nicole distinguía entre belleza “real” y “falsa”; la primera “eterna”, la segunda “contingente”, con el fin de proponer una estética unificada en la que la belleza encajaba igual de bien con la “naturaleza” que con la “convención”, en igual sintonía con la “verdadera descripción de las cosas” y con “las secretas aficiones de la naturaleza humana”<sup>27</sup>.

Lo que Perrault consiguió describir con sus criticadas máximas no era su propia teoría de la arquitectura, sino más bien el predicamento de la arquitectura de su tiempo. Si los órdenes arquitectónicos se creaban según sus diferencias, y la belleza tenía siempre dos caras, entonces la contribución de Perrault fue simplemente exigir que estos valores se cruzaran. Perrault consiguió esta meta produciendo una rejilla en la que las diferencias arquitectónicas pudieran ser inventariadas y homogeneizadas. En este rejilla, el eje horizontal (el eje de lo que Perrault llamó “belleza verdadera”) dibuja todas las diferencias que han permanecido constantes en la historia, mientras que el eje vertical (el eje de la “belleza común”), muestra las diferencias que han cambiado a lo largo del tiempo. Lo que Perrault colocó en esta rejilla fueron los órdenes en la obra de Fréart y los edificios medidos por Desgodets en Roma<sup>28</sup>. Por ejemplo, la “Table des Entablemens” reúne todas las medidas relevantes realizadas o propuestas desde la antigüedad (fig. 7). Esta tabla está diseñada muy cerca de la ilustración de los órdenes que concibió para explicar a Vitruvio, con una importante novedad: mientras que el eje horizontal en principio debe organizar las columnas por tipo, el eje vertical –en lugar de marcar la diferencia entre base, columna y capitel– ahora diferencia entre Serlio, Palladio, Vitruvio, el Templo de la Paz, el Coliseo, etc. Teóricos, arquitectos y edificios: todos están colocados en la misma matriz. De un solo golpe, Perrault transforma cada figura icónica y edificio en una cantidad numérica abstracta, arbitrariamente diferente respecto a la de sus predecesores y sucesores, sin importar el peso de su autoridad histórica. Cronológicamente no está bien compuesta y queda ordenada bajo unos parámetros de “menos” a “más”.

Lo que Perrault propuso no fue un nuevo inventario, sino una nueva estructura para un inventario existente, como comparación de sus tabulaciones con la tabla de contenidos de François Blondel de 1675, el *Cours d'architecture enseigné dans l'académie royale d'architecture* (fig. 8).

27. NICOLE, Pierre, *La vraie beauté et son fantôme* (1659), GUION, Béatrice (ed.), Champion, Paris, 1996, pp. 71, 103, articula un eje de “conveniencia” entre “cosas” y “gente”, en términos progresivamente abstractos: desde las palabras (“Mais ce n'est pas assez que les mots conviennent aux choses, s'ils ne conviennent également à la nature humaine”) al pensamiento (“Il est assez facile de saisir comment les pensées doivent s'accorder aux choses. Mais il est en revanche beaucoup plus difficile de percevoir comment elles doivent s'accorder aux personnes”). A través de su abstracción, llega a la noción de “belleza”, que es esencialmente apartada de las particularidades de cualquier forma de arte y corresponde a lo que Louis Marin llama una “teoría del signo”: *La critique du discours: sur la “Logique de port-royal” et les “Pensées” de Pascal*, Editions de Minuit, Paris, 1975, pp. 79-105.

28. PÉREZ-GÓMEZ, A., *Ordonnance...*, cit., p. 63, se refiere a Desgodets y su “descubrimiento” de las diferentes proporciones.

Blondel era un defensor acérrimo de los antiguos, y dedicó un capítulo entero a denunciar la teoría herética de Perrault. Un ojo exigente debería examinar su índice de capítulos y ver cómo la matriz de Perrault emerge de la maníaca repetición de nombres, órdenes y partes. Era un especie de repetición de fuentes lo que Perrault colocó en su rejilla y no es difícil imaginar el efecto de esta ordenación en la autoridad de los antiguos.

De una colección no diferenciada y discordante de fuentes, Perrault extrajo una progresión numérica improbablemente elegante. Donde siglos de medidas habían sólo dado como fruto complejidad y dificultad, el grabado de Perrault explicaba cada relación proporcional con la paradójica simplicidad de diez números romanos (fig. 6). Con el fin de llegar a esta simplicidad, Perrault no sólo creó un nuevo módulo que transformó las desordenadas fracciones en números enteros, sino que “retocó” sus cálculos, como bien es sabido<sup>29</sup>. Como matemático, Blondel se basaba en el hermetismo de sus fuentes, llenando sus grabados con números, con la

Fig. 8. *De livres et des chapitres contenus dans la quatrième partie de ce livre.* (En BLONDEL, François, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Chez l'auteur, Paris, 1698. Fotografía del autor).

<b>L I V R E P R E M I E R.</b>		
<b>CHAPITRE I.</b>	<b>D</b> <i>Es Ars ou Arcades.</i>	page 314
<b>CHAP. II.</b>	<b>D</b> <i>Doctrine des Arcs ou Arcades suivant Vitruve.</i>	p. 316
<b>L I V R E S E C O N D.</b>		
<b>CHAPITRE I.</b>	<b>D</b> <i>Doctrine des Arcs suivant Vignole.</i>	p. 317
<b>CHAP. II.</b>	<b>D</b> <i>Arcs de l'Ordre Toscan sans piedestal de Vignole.</i>	p. 318
<b>CHAP. III.</b>	<i>Arcs Toscans de Vignole avec piedestal.</i>	p. 319
<b>CHAP. IV.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Dorique sans piedestal de Vignole.</i>	p. 320
<b>CHAP. V.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Dorique avec piedestal de Vignole.</i>	p. 322
<b>CHAP. VI.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Ionique sans piedestal de Vignole.</i>	p. 324
<b>CHAP. VII.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Ionique avec piedestal de Vignole.</i>	p. 325
<b>CHAP. VIII.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Corinthien sans piedestal de Vignole.</i>	p. 327
<b>CHAP. IX.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Corinthien avec piedestal de Vignole.</i>	p. 329
<b>L I V R E T R O I S I E M E.</b>		
<b>CHAPITRE I.</b>	<b>D</b> <i>Doctrine des Arcs &amp; Arcades suivant Palladio.</i>	p. 331
<b>CHAP. II.</b>	<b>D</b> <i>Arcs de l'Ordre Toscan avec piedestal de Palladio.</i>	p. 332
<b>CHAP. III.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Dorique avec piedestal de Palladio.</i>	p. 335
<b>CHAP. IV.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Ionique avec piedestal de Palladio.</i>	p. 337
<b>CHAP. V.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Corinthien avec piedestal de Palladio.</i>	p. 341
<b>CHAP. VI.</b>	<i>Arcs de l'Ordre Composé avec piedestal de Palladio.</i>	p. 344
<b>CHAP. VII.</b>	<i>Conclusion de la Doctrine des Arcs suivant Palladio.</i>	p. 347.
<b>L I V R E Q U A T R I E M E.</b>		
<b>CHAPITRE I.</b>	<b>E</b> <i>Xamen fait par Scamozzi des pensées des autres Architectes, sur le sujet des Arcs.</i>	p. Idé.
<b>CHAP. II.</b>	<i>Regles generales de Scamozzi au sujet des Arcs.</i>	p. 351
<b>CHAP. III.</b>	<i>Arcs Toscans sans piedestal de Scamozzi.</i>	p. 352
<b>CHAP. IV.</b>	<i>Arcs Toscans avec piedestal de Scamozzi.</i>	p. 353
<b>CHAP. V.</b>	<i>Arcs Doriques sans piedestal de Scamozzi.</i>	p. 355
<b>CHAP. VI.</b>	<i>Arcs Doriques avec piedestal de Scamozzi.</i>	p. 357
<b>CHAP. VII.</b>	<i>Arc Ioniques sans piedestal de Scamozzi.</i>	p. 360
<b>CHAP. VIII.</b>	<i>Arcs Ioniques avec piedestal de Scamozzi.</i>	p. 362
<b>CHAP. IX.</b>	<i>Arcs Composés sans piedestal de Scamozzi.</i>	p. 365
<b>CHAP. X.</b>	<i>Arcs Composés avec piedestal de Scamozzi.</i>	p. 367
<b>CHAP. XI.</b>	<i>Arcs Corinthiens sans piedestal de Scamozzi.</i>	p. 370
<b>CHAP. XII.</b>	<i>Arcs Corinthiens avec piedestal de Scamozzi.</i>	p. 373

29. Para empezar, la llamada “media” de proporciones no son la media matemática de un conjunto de números dados, sino más bien la media entre dos valores extremos del conjunto. Herrmann apunta que los numerosos errores matemáticos y tipográficos que aparecen en los cálculos de Perrault demuestran “su completa indiferencia por la aritmética” y “prueban que esas tablas fueron hechas a posteriori”. HERRMANN, W., op. cit., pp. 106-107.

esperanza de que cada entidad matemática albergara una clave llena de sentido que desvelara el misterio de los antiguos. Los números de Perrault, al contrario, no son más que el medio para un final –un diagrama igualmente bien expresado tanto en su forma gráfica como escrita. Sin una escala y casi desprovisto de números, el diagrama de Perrault es una fórmula concisa calculada en la Parte I de la *Ordonnance* y reimpressa cinco veces en la Parte II (una vez por cada orden). Si Perrault finalmente propone unas nuevas proporciones es sólo para concluir con la seguridad de que se pondrá a los pies de aquel que proponga un mejor método de cálculo.

“Método” es el término operativo aquí: la autoridad que emerge del conflicto entre los antiguos y los modernos es el mismo *proceso* de ordenación. No es la teoría de Perrault la que es imperfecta a causa de sus “complejidades y contradicciones” (usando la expresión de Pérez Gómez). Más bien, es la traducción de Vitruvio, reunida de manera sencilla en el grabado de los órdenes de Perrault, la que aparece despojada de sus todas sus discrepancias acumuladas mediante un nuevo sistema de ordenación que pone cara a cara a los modernos y los antiguos y los unifica (fig. 9).

## COLUMNAS

¿Qué tiene todo esto que ver con la columnata del Louvre? ¿Cuál es la conexión entre la autoridad del método y una fachada sin autor? En términos estrictamente proporcionales, el orden arquitectónico utilizado en el Louvre no es el mismo que el orden corintio propuesto por la *Ordonnance*. Como hemos visto, la elegancia numérica de Perrault tolera la inexactitud. Pero mucho más importante es la cuestión que surge con el desdoblamiento de las columnas: ¿cómo debemos tomar la coincidencia de que, en una época de paralelismos sin fin, un encargo real tan visible llevara columnas pareadas en lugar de únicas? A decir verdad, existe una explicación técnica: una columna añadida ayuda a soportar el peso y aguanta el empuje del arquitrabe, abarcando longitudes sin precedentes. Pero las necesidades estructurales son sólo parte de la respuesta. Me gustaría sugerir que la duplicidad de columnas en el proyecto del Louvre así como otros trabajos en París siguen un método de ordenación según la tradición de Vitruvio. Mi teoría no es que el método de Perrault haya sido plasmado literalmente en una columnata, sino más bien que ambos funcionan como herramientas de la ordenación. Ambos proponen una política conciliadora –para interpretar los órdenes y para crear una cara arquitectónica a la monarquía– que reconoce la autoridad de los antiguos a la vez que rompe el encanto de su misterio.

La simetría es la clave para entender el papel que la columnata lleva a cabo –es, después de todo, una operación que convierte una columna simple en una doble gracias a un eje vertical. Tomemos la lámina del “Paralelo” de Fréart en comparación con el orden corintio de Alberti y Vignola: es la interrumpida espectación de la simetría –ver una columna única y luego apreciar que dos partes diferentes han sido unidas– lo que crea el extraño efecto de ver “doble” (fig. 3). De igual modo que un eje vertical se repite sin fin en los grabados de Fréart, de la misma manera se puede dibujar una línea entre cada par de columnas del Louvre. Trazados en la columna entera, esta proliferación de ejes de simetría ayuda a explicar lo implacable de la fachada y la insistencia de Perrault en representarla como un potencial sistema de construcción autoperpetuable.

De la misma manera, imaginar estos ejes sirve para desviar nuestra atención de las columnas y dirigirla hacia el espacio entre ellas. Este énfasis en el intercolumnio nos lleva de nuevo a la traducción de Perrault de los “Diez Libros” de Vitruvio. Es en su pie de página explicativo de la sección del intercolumnio donde aparece por primera vez la columnata del Louvre como una excepción a las reglas antiguas<sup>30</sup>. Para legitimar lo que él llama (sin reclamar su autoría) “el invento hecho en el Louvre”, Perrault hace referencia a Hermógenes –el único arquitecto antiguo que, con el fin de acomodar una entrada, se atrevió a romper la regularidad del intercolumnio, modificando ligeramente el intervalo entre las columnas en sus templos. En la nota de pie de página, Perrault dibuja dos planos con cuatro columnas cada uno, en una secuencia que hace evidente el *proceso* de ordenación de la columnata (fig. 4). De este modo, la duplicación de las columnas en el Louvre no es el resultado de una adición de elementos, sino más bien el de una modulación de distancias: no es que se añadan columnas, como el diagrama del pie de página clarifica, sino que cada una de las otras columnas están desplazadas. Más que emparejar columnas idénticas, la fachada del Louvre parece albergar intervalos no idénticos: para cada pequeño intervalo entre columnas pareadas, existe un largo intervalo entre pares de columnas. En otras palabras, si la fachada del Louvre se debe entender como un sistema, entonces éste

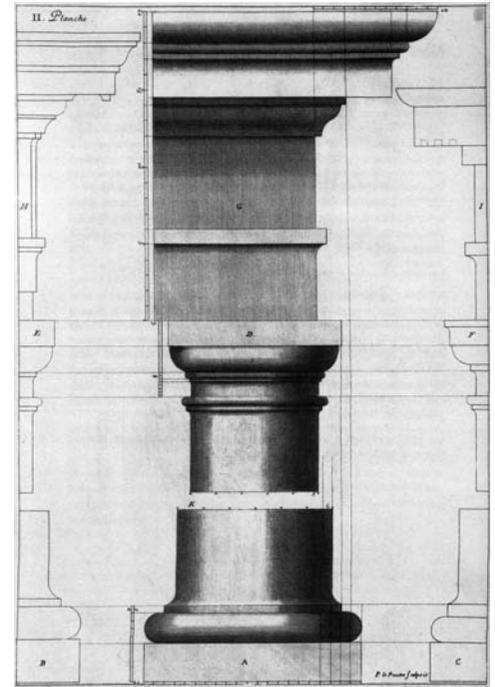


Fig. 9. Lámina II: El orden Dórico. (En PERRAULT, Claude, *Ordonnance...*, J.B. Coignard, Paris, 1683. Fotografía del autor).

30. “Par L’aspreté des Entrecolumnemens”, en *Les Dix Livres...*, cit., n. 16, pp. 78-79.

debe ser un sistema de diferencias. De igual manera que en la *Ordonnance* de Perrault, lo que importa no es la medida numérica de los órdenes (la dimensión de las columnas), sino más bien las diferencias acumuladas entre ellos (el espacio entre las columnas). En ambos casos, discernir el significado de las cifras de los órdenes debería servir para preguntarnos cuál es la diferencia entre dos tipos (*espaces*) de diferencias.

La nota a pie de página de Perrault sobre Hermógenes concluye con la afirmación decididamente moderna de que, mientras que los antiguos preferían sus peristilos para tener unos columnas con interespacios pequeños, los franceses prefieren intervalos más generosos, a lo que Perrault llama *dégagement*. Esta evolución del gusto, defiende Perrault, sucedió a causa del *usage*, un concepto que también aparece en la obra de su hermano en referencia a la columnata del Louvre. Mientras que en los tiempos antiguos, explica Charles Perrault, las mujeres tenían que dejar de saludarse cuando entraban a los templos, ya que los espacios de entrada eran demasiado estrechos para dos cuerpos, los peristilos modernos mejoran a sus predecesores, acomodándose a su *usage*<sup>31</sup>. Es por ello que los intervalos estrechos y amplios parecen ser referencias literales al uso antiguo y moderno, respectivamente. Y la columnata del Louvre puede ser entendida como una yuxtaposición en serie de dos tipos de usos: el intervalo corto antiguo, tan estrecho que sólo permite la entrada de un cuerpo; y el moderno *dégagement*, llevado a cabo lo más amplio posible gracias a la tecnología de estructuras moderna. El intervalo antiguo, ya que permanece como un punto de referencia, sólo sirve para subrayar la amplitud de *dégagement* moderno y la sociabilidad que éste implica.

¿Cuál es, entonces, el *uso* del *dégagement* en el Louvre? En la obra de Perrault encontramos otra duplicación de columnas, a la izquierda del Louvre, en el *Arc de Triomphe du Faubourg Saint Antoine* que éste diseñó en 1887 para conmemorar la entrada real en París en 1660 (fig. 2). Aquí los pares de columnas flanquean un pasaje con forma de arco ideado para que el rey pasara, y los intervalos resultantes están claramente diferenciados por el *usage*; los intervalos cortos entre las columnas dobles están simplemente unidos a la pared, mientras que los más amplios permiten que se realicen paseos triunfales. Es por ello que el *Arc* se erige como resultado de una ordenación francesa más apropiada, en la que el *dégagement* beneficia a la autoridad del rey moderno y el precedente antiguo se exhibe presumiblemente por su valor simbólico. En el Louvre, por contraste, la columnata entera permanece separada de la pared y no permite su paso por medio en ningún caso. Desde el interior del Louvre, uno sólo puede pasar por dentro del peristilo y mirar a través de él, y parece que sea dentro de este espacio donde la escena en el frontispicio de Perrault parece haber sido compuesta. Es aquí donde emerge una imagen de arquitectura social. Las figuras alegóricas conversando al fondo están sentadas detrás de intervalos cortos y amplios: están situadas como si la columnata del Louvre se encontrara enfrentada a ellas de manera paradójica, y como si miraran un paisaje urbano conquistado por una plétora de columnas dobles.

Si el “invento” del Louvre es haber separado su columnata completamente de la fachada para formar un peristilo, entonces el *usage* de este peristilo corresponde a otro tipo de *dégagement*: la separación de una superficie respecto a la otra, un proceso que dejó marcas en la pared en forma de pilastras dobles. Como muestra el plano detallado de Pierre Patte de 1769, el espacio de la columnata surge de una duplicación de columnas doble en pilastras dobles, un gesto que parece repetir la duplicidad de la figura canónica de Vitruvio del hombre dentro del círculo y el cuadrado (fig. 10). Como resultado de este gesto, cada intervalo entre pares de columnas está relacionado con un intervalo perpendicular entre muro y columnata, y las dos direcciones de este *dégagement* está claramente marcadas por el esquema de círculo-dentro-de-cuadrado que cubre el edificio y proyecta un orden geométrica hacia abajo.

Claramente, el peristilo del Louvre es un espacio ordenado que estaba pensado para ser ocupado por cuerpos, más que ser una simple fachada compuesta cuyo impacto horizontal está pensando para ser percibido desde la distancia. Más aún, no se tiene que dar por supuesto que el cuerpo de detrás de la columnata deba ser el del rey —en comparación a otras residencias reales, donde esto sí que está claro. Un proceso similar de *dégagement* caracteriza a la *Galerie des Glaces* de Jules Hardouin-Mansart, la cual estaba unida a la fachada oeste de Versalles en 1678. Aquí, también, la pared interior muestra marcas de una superficie perforada que ha sido eliminada de ella; el mismo ritmo arqueado se encuentra en la fachada del jardín y en la pared de los espejos que se encuentra paralela a ella. Mientras que los espejos en Versalles sirven para traer los jardines dentro del palacio, la pared de detrás de la columnata del Louvre permanece imper-

31. PERRAULT, Ch., *Parallèle...*, cit., p. 135.

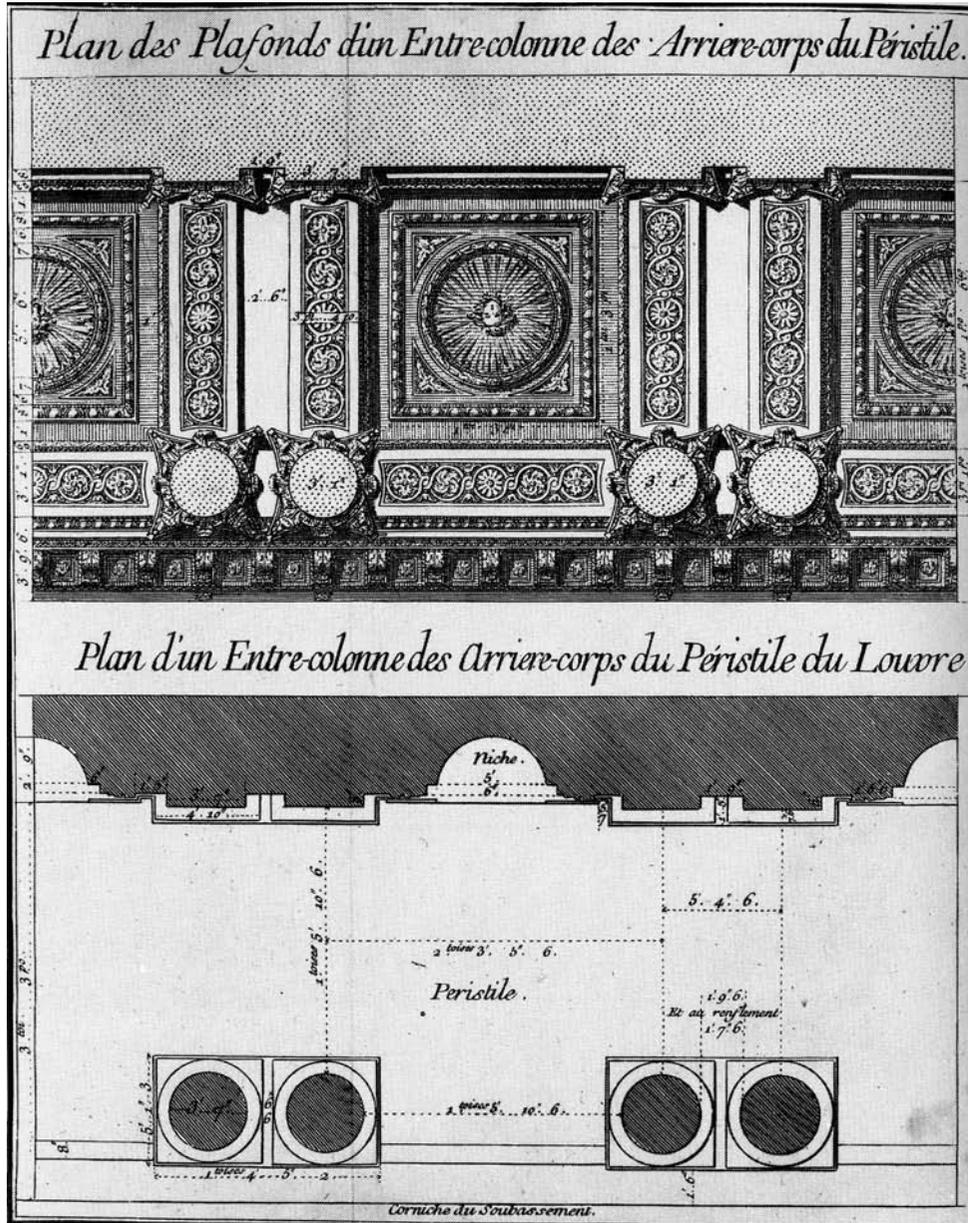


Fig. 10. *Plan d'un entre-colonne des arrière-corps du péristyle du Louvre.* (En PATTE, Pierre, *Mémoire sur les objets les plus importants de l'architecture*, Rozet, Paris, 1769. Fotografía del autor).

meable. Mientras que la *Galerie des Glaces* mira tanto dentro como fuera para reflejar el magníficamente ordenado mundo de los jardines de Le Nôtre, la columnata del Louvre es un espacio ordenado que, sin duda, se mira a sí mismo, proyectándose fuera, en el caos del todavía medieval París. Y mientras que los espejos de Versalles reflejan al rey deambulando por su estancia, plasmando una imagen de presencia omnipresente, el peristilo del Louvre está marcado por la ausencia de Luis XIV.

Recodemos que la construcción de la columnata permanece en la historia como el símbolo arquitectónico de la salida del rey de París hacia Versalles, con toda su corte. Si, en palabras de Louis Marin, “el rey en Versalles está al mismo tiempo en todos los sitios y en ninguna parte”, en el Louvre, por contraste, el rey está en otro sitio —el rey está en Versalles<sup>32</sup>. En el tiempo en que la columnata fue acabada, todo lo que quedó del séquito real de París fueron los científicos, los artistas, los arquitectos —es decir, los académicos. A decir verdad, el Louvre continuaba denotando la autoridad absolutista que había creado. Pero la tarea de representar esta autoridad estaba siendo delegada a las academias —portadoras de las ambiciones artísticas y científicas francesas nuevamente institucionalizadas. Imaginamos, por tanto, el Louvre, rebosante de artistas y sabios que, fieles a sus mandatos académicos nacionales, tenían la tarea de desarrollar una visión del mundo intrínsecamente francesa. En este esquema de cosas, la imagen de la colum-

32. MARIN, Louis, “Classical, Baroque: Versailles, or the Architecture of the Prince”, en *Yale French Studies* 80. *Baroque Topographies*, 1991, p. 180.

nata como herramienta proyectiva de ordenación toma una nueva dimensión. Un orden ya no será más contemplado desde fuera: la columnata es un espacio para ver hacia fuera, hacia París, a través de los ojos del académico –un espacio para ver, a través de los intervalos de las columnas (tanto los estrechos como los anchos, los antiguos y los modernos), todo un mundo que debe ser ordenado. La columnata del Louvre ofrece no un orden al que debemos mirar, sino más bien un sistema de ordenación a través de cual debemos ver. Lo que impone esta herramienta a París es la elegancia numérica de la taxonomía, la clasificación, el orden.

El paso de un único orden que contemplar a una herramienta de ordenación social se aprecia vivamente en el *Parallel* de Charles Perrault, un relato alegórico del eclipse de la misteriosa autoridad de los antiguos. Esta obra es una fábula satírica que sigue las andanzas de tres personajes –*le Président, le Chevalier* y *l'Abbé*– en su viaje a Versalles, mientras discuten sobre los inventos modernos y los logros antiguos. Al llegar a la cuestión de la arquitectura, no se refieren al castillo que tienen delante de sus ojos, sino al complejo real en París. Aquí, defiende *Abbé*, una única columna contiene el orden perfecto de la arquitectura, queriendo decir que toda la arquitectura debería perseguir una proporción ideal única:

*Abbé*: Se dice que, entre las columnas del *Palais des Tuileries*, hay una columna que tiene la proporción deseada. La gente va a admirarla, como si fuera la única en que el arquitecto ha alcanzado el imperceptible punto de la perfección. Se dice incluso que, no hace mucho, un viejo arquitecto iba allí todos los días y permanecía dos horas enteras sentado en su silla, contemplando la obra maestra.

*Chevalier*: No estoy sorprendido: de este modo descansaba, y en un lugar muy placentero. Del mismo modo, adquiriría una gran reputación a cambio de muy poco, ya que cuanto uno menos entendía qué podría tener de bella esta escultura, un conocimiento más profundo se le adjudicaba a este hombre sobre el misterio de la arquitectura.

*Abbé*: Si esas fuertes proporciones hubieran tenido una belleza natural, no se hubiera requerido ningún estudio para juzgarlas<sup>33</sup>.

“Un viejo arquitecto” inmovilizado ante la vista de una simple columna, a la vez que “descansa”: de lo que debería tomarse como una referencia de la reciente visita a París de Bernini (tenía 67 años en aquellos días), Charles ofrece un cauteloso cuento sobre el misterio de los antiguos. Lo que continúa defendiendo es que “sólo en la fachada del Louvre hay más belleza arquitectónica que en ningún otro edificio de los antiguos”<sup>34</sup>. Lo que significa, quiero sugerir, es que la columnata del Louvre hace posible contemplar una única columna –un único orden– ya que este orden ya no es, de un modo casi literal, simple. Ordenando los órdenes, en otras palabras, la columnata del Louvre rompe el misterio de los antiguos a la vez que cede un espacio para la consolidación de la autoridad moderna. Al final, el arquitecto realmente moderno debe permanecer detrás de la columnata y unir la autoridad antigua y la invención moderna en un sistema de autorreplicación perpetua. Es esta autorreplicación la que asegura la aparición de un orden francés más adecuado, tan coherente desde el punto de vista arquitectónico como absoluto en lo político.

33. PERRAULT, Ch., *Parallèle...*, cit., p. 140.

34. *Ibid.*, p. 176 (véase nota 15).