

Corte, Desfile y Capital

1. La posición del palacio

La construcción urbana barroca, en el sentido formal, era una encarnación del drama y del ritual predominantemente que se modeló en la corte; era, en efecto, un embellecimiento colectivo de los hábitos y modales de palacio. El palacio miraba en dos direcciones. Del lado urbano procedían las rentas, los tributos, los impuestos, el dominio del ejército y el control de los órganos del Estado; del lado rural procedían aquellos hombres y mujeres bien desarrollados, bien ejercitados y bien sexuados que formaban el grueso de la corte y que recibían los honores, emolumentos y gañes que el soberano otorgaba magnánimamente. El poder y el placer, un árido orden abstracto y una sensualidad refulgente, eran los dos polos de esta vida. Marte y Venus eran las divinidades rectoras, hasta que, por fin, Vulcano dejó caer su astuta red férrea del utilitarismo sobre sus formas voluptuosas.

La corte era un mundo en sí mismo; pero un mundo en que todas las crueles realidades de la vida eran mostradas a través de una lente que disminuía sus dimensiones, en tanto que se exaltaban todas sus frivolidades. El placer era un deber, la ociosidad un servicio y el trabajo honrado la peor forma de degradación. Para hacerse aceptable en la corte barroca era necesario que un objeto o una función llevara el sello de su exquisita inutilidad. Las más poderosas ruedas hidráulicas del siglo XVII, en Marly—donde siguen funcionando—, y las grandes bombas de agua que figuraban entre sus principales adelantos técnicos eran utilizadas tan sólo para hacer funcionar las fuentes de los jardines de Versalles. La bomba de vapor de Fischer von Erlach, la primera que se utilizó en Austria, no fue aplicada a una mina sino a las fuentes de los jardines del palacio de Belvedere, en Viena; y ese significativo agente de producción que es la máquina de energía automática alcanzó su primer gran éxito aplicada a la fabricación de botones (la máquina estampadora), a las cintas (el telar automático angosto) y a los uniformes militares (la primera máquina de coser).

El ritual de la corte constituía una tentativa por confirmar el ilusionismo del poder absoluto mediante un teatro especial. No conozco mejor

descripción del ambiente ni demostración más cabal de sus narcóticas ilusiones que el panegírico que le dirigió Nicholas Breton:

“Ah, la vida galante de la Corte, donde son tantas las opciones del placer, como si sobre la tierra estuviera el Paraíso del Mundo: la majestad del soberano, la sabiduría del Consejo, el honor de los Señores, la belleza de las Damas, la atención de los funcionarios, la cortesía de los caballeros, los servicios religiosos de la mañana y de la tarde, los discursos ingeniosos, eruditos, nobles y placenteros durante todo el día, la variedad de ingenios y la profundidad de los juicios, las comidas exquisitas, dulcemente aderezadas y pulcramente servidas, los vinos delicados y los raros frutos, con música excelente y voces adorables, mascaradas y obras de teatro, bailes y cabalgatas; la variedad de juegos, deliciosos para los fines del jugador; y los acertijos, las preguntas y las respuestas; los poemas, historias y extrañas invenciones del ingenio, para sorprender el cerebro de buen entendimiento; suntuosas vestiduras, preciosas alhajas, delicadas proporciones y buenos espíritus, coches principescos, caballos majestuosos, edificios regios y singular arquitectura, dulces criaturas y placer decoroso; y en el curso del amor un contenido tan rico como el que deposita el espíritu en el regazo del placer, que si me pusiera a hacer la alabanza de él durante todo el día, no habría llegado a enunciar todo su mérito al caer la noche.”

No es necesario subrayar el contrapunto de las realidades: la conversión huera que pasaba por ingenio, los hijos indeseados que se colaban a través de las vallas de los anticonceptivos de moda, conocidos desde el siglo XVI por las clases superiores de Francia e Italia, la competencia educadamente implacable en pos de los cargos y las distinciones. Quedaba aún bastante plausibilidad en la meliflua composición aun cuando ya se justificaban las notas amargas. El lema escrito sobre el portón de la abadía de Thélème, de Rabelais, era: “Haz lo que quieras.” Sobre los portales del palacio había una aclaración complementaria: “Mientras le plazca al príncipe.” No obstante, corresponde agregar un hecho que, con excesiva frecuencia, se excluye de la concepción de esta vida barroca, ceremoniosa y sensual. Su ritual era tan tedioso que verdaderamente aburría a la gente hasta enloquecerla. La rutina cotidiana del príncipe y de su cortesano era comparable a la de un obrero de la industria del automóvil en una planta de montaje: cada detalle de dicha rutina estaba preestablecido tanto para el soberano como para su comitiva. Desde el momento en que los ojos del príncipe se abrían hasta el último instante, cuando su amante dejaba su cámara, estaba, por así decirlo, en la línea de montaje.

Tal vez este tedio invasor explica no sólo la esforzada trivialidad en la política del Estado barroco, sino también el elemento de pura trave-

sura, como el estallido de los escolares que han estado bajo un control demasiado severo. En gran parte las intrincadas conspiraciones eran obra de hastiados virtuosos de la diplomacia, a quienes nada les complacía más que prolongar el juego mismo. Sin duda, el eterno estar de pie, esperar, inclinarse y recoger—del que Taine ha dado una visión inolvidable en su descripción del *Ancien Régime*— debe haber sido hecho a contrapelo por hombres y mujeres bien alimentados. No ha de asombrar, pues, que las diversiones espectaculares desempeñaran un papel tan importante en su vida.

Por desgracia, las mismas distracciones de la corte se convertirían en deberes. El “desempeño del ocio” imponía nuevos sacrificios. Las grandes cenas, los bailes y las visitas formales, tales como los desarrollaron la aristocracia y quienes, después del siglo XVII, la remedaban, sólo daba satisfacción a aquellos para quienes la forma es más importante que el contenido. Ser “visto”, ser “reconocido”, ser “aceptado”, constituían los deberes sociales supremos, a la verdad, la labor de toda una vida.

En su última triste vulgarización, en las noticias de las actuales columnas de chismes de sociedad, esta es la parte que todavía se desempeña en los clubes nocturnos y los estrenos teatrales. Una buena proporción de la vida descrita en *Vanity Fair* y en *Le Rouge et le Noir*, en un extremo del siglo XIX, y por Proust, en el otro extremo, consistía en hacer visitar y “hacer la corte”: vacuas formalidades. Proust observó que fue en los tiempos de Louis XIV cuando se produjo un gran cambio en la vida de la aristocracia, que otrora había tenido responsabilidades activas, graves deberes y serios intereses: las únicas cuestiones que se trataban con seriedad moral eran las que se referían a modales.

Como en tantas otras esferas de la vida, la corte barroca se adelantó en esto al ritual y a la reacción psíquica de la metrópoli del siglo XX. Una noria similar, un aburrimiento similar, y una tentativa similar por refugiarse en las “distracciones” de la tiránica opresión que se ha convertido en rutina y de la rutina que se ha convertido en una aplastante opresión.

2. Influencia del palacio sobre la ciudad

La corte barroca ejerció influencia directa sobre la ciudad en casi todos los aspectos de la vida: es incluso la progenitora de múltiples instituciones nuevas que la democracia reclamaría más tarde como suyas. No hubo una dominación paralela del castillo ni siquiera sobre la ciudad italiana medieval; en el mejor de los casos, las fuerzas circu-

laron en dirección opuesta, y la nobleza feudal se hizo más urbana. Con el tiempo, a mucha distancia, el ideal democrático sería pervertido en masa bajo el capitalismo, en un esfuerzo por popularizar la imagen de la vida cortesana como la consumación deseable de la existencia humana y el sello final del “éxito”: un lujo sofocante, el gasto para hacerse notar, el despilfarrar hasta lo extravagante, un hartazgo de novedades y sensaciones, organizados en un carnaval de trivialidades, con el único propósito de mantener en funcionamiento una economía en expansión.

El precio final de estas economías en expansión, tanto en las cortes barrocas como en los hogares devoradores de mercadería de nuestra actual democracia, es una vida que se contrae: la del parásito hinchado, desvalido, dependiente, esclavo de su anfitrión.

No hay que concebir el predominio del palacio en los términos de un solo edificio con sus funciones cortesanas: el estilo palaciego de vida se difundió por doquier; a decir verdad, la palabra *palazzo*, primero en Italia, significa cualquier edificio magnífico, como el que un señor o un príncipe de los mercaderes podía ocupar. Palaciego, en términos barrocos, equivale a espaciosidad y poder autónomo. El deseo de autonomía, a decir verdad, había aparecido en otra forma en el siglo XIV, con la selva de torres rivales, torneadas y cuadrangulares, que convirtieron el horizonte de Lucca, Bolonia o San Gimignano en otras tantas almohadillas urbanas erizadas de alfileres. Allí el nuevo espíritu adoptó una forma cabalmente medieval para expresar el dominio. Pero, a partir del siglo XV, se subrayó la espaciosidad horizontal: el poder se extendió. Carente de espacio en el centro, huiría a los suburbios, como Louis XIV, quien recordando cómo había sido obligado a huir de París ante una sublevación popular, en su juventud, se refugió en Versalles: una capital suburbana.

Tan espaciosos eran los interiores de los nuevos palacios que una institución de la clase superior, igualmente nueva, el hotel, no sólo toma su nombre del palacio urbano, en Francia, sino que también desempeña una de sus funciones principales, la de brindar una hospitalidad aparentemente libérrima... aunque con una tarifa. La formalidad y el anonimato mismo de sus planes le dieron cierta flexibilidad como alojamiento, tanto más cuanto que estaba proyectado para que cupieran en él gran número de sirvientes y cortesanos. Hasta la fecha, muchos de los mejores hoteles de lujo, en Roma, son antiguos palacios. Roma y Padua fueron, de hecho, las primeras ciudades donde se edificaron los nuevos hoteles de uso comercial siguiendo el modelo palaciego. El de Padua (que data de 1450, aproximadamente) tenía establos con capacidad para doscientos caballos. Los otros usos que también se

dieron a estos antiguos palacios, como galerías de arte, museos, academias y edificios para oficinas, evidencian la relación orgánica entre el estilo barroco de vida y sus instituciones características.

Especialmente gracias al patrocinio de la aristocracia, el teatro adquirió en Londres, París y otras ciudades menores su forma moderna, que era una modificación de la antigua forma griega y romana. Siguiendo la iniciativa de Palladio en su teatro Olímpico, de Vicenza, el teatro era ahora un salón cubierto, en el que el auditorio se sentaba según su rango y sus posibilidades económicas; y donde, desde su posición fija, se convertían en los espectadores pasivos de un drama visto, por así decirlo, a través de una vidriera de tienda. Tan hondo calaba el teatro en el estilo de esta época que las disecciones anatómicas constituían representaciones públicas anuales, que se llevaban a cabo en "teatros", que es como aún se denomina a veces a las salas destinadas a esos fines.

La nueva perspectiva espacial barroca se manifestó por primera vez en el teatro, en la escenografía de una calle (Serlio), y no en la ciudad real; y no por accidente los nuevos urbanistas, como Servandoni, Inigo Jones y Bernini fueron simultáneamente escenógrafos. A decir verdad, en sí misma la nueva ciudad constituía un ensayo de diseño escénico formal: un telón de fondo para el poder absoluto. Cuando las finanzas reales eran inadecuadas para llevar a cabo hazañas suficientemente grandiosas en la construcción con mármol, las apariencias se falsificarían con pintura y yeso; o bien una fachada monumental ocultaría ostentosamente al edificio insignificante que había tras ella.

Ante todo, fue en el aspecto del placer y las diversiones, de la representación teatral y los espectáculos públicos donde la influencia del palacio se ejerció con más energía. El "jardín de placer", como los Ranelagh Gardens de Londres, en el siglo XVII, y los jardines de Vauxhall y Cremorne, en el siglo XVIII y a principios del siglo XIX, fueron intentos de proporcionar los placeres más voluptuosos de la corte a la gente común, por un precio razonable por cabeza. El ulterior equivalente francés fue el Bal Masqué, y el paralelo alemán, el Biergarten, más doméstico y ordenado. Estos jardines eran populares en todas partes donde la vida cortesana era ostentosamente visible: los célebres jardines de Tivoli, en Copenhague, aún atestiguan este hecho, si bien las cervecerías de Nueva York se enorgulleción durante el medio siglo posterior a la guerra civil, han desaparecido ahora. Los jardines estaban constituidos por un gran edificio central, a menudo con vistosas decoraciones, donde se bailaba y jaranaba y donde podían celebrarse grandes festines; un gran edificio rodeado de jardines con glorietas y bosquesillos, por los que la gente podía vagar en una hermosa tarde,

comiendo, bebiendo, flirteando, copulando, contemplando fuegos artificiales o juegos de luces: el alborozo y la licencia del carnaval, brindados diariamente. En *A Party at Vauxhall Gardens*, Oliver Goldsmith ha dejado buenas descripciones del escenario y del estado de ánimo.

Los columpios y los *carrousel*s hicieron su aparición en estos jardines de placer. Del mismo modo, a comienzos del siglo XIX, el amor aristocrático a la velocidad se manifestó en el más popular tobogán. Por lo que hace a la rotación circular de los caballos de madera, su nombre francés, *carrousel*, revela a las claras su origen aristocrático; pues el *carrousel* era originalmente la exhibición diaria de caballos y carruajes, para los que, en un principio, se concibieron como marcos los círculos y *ronde points* o vastas plazas. Con los caballos de madera el populacho podía gustar los mismos placeres. En el transcurso del siglo XIX la vieja elegancia barroca desapareció: a partir tal vez de las ferias internacionales, formas de diversión más ruidosas y distracciones más sobrecogedoras, como la Rueda de Ferris, pasaron a ocupar el primer plano y, al final, como en Coney Island, sólo quedó un resplandor chillón. Cabe recordar aquí las palabras de Rainer María Rilke respecto de Capri: "Cuando los hombres buscan el placer, el descanso o el goce, ¿los han visto alguna vez obtener resultados placenteros?"

Pero el punto de origen de la cultura urbana barroca es tan evidente como su propio camino descendente: el placer, para las masas de cualquier gran ciudad, o en el más remoto salón de baile suburbano, es aún placer barroco: espectáculo, brillo, gasto, excitaciones visuales con conquististas eróticas o posibilidades suberóticas, todo debidamente pagado, acompañado de comidas y copas en restaurantes y cafés necesariamente caros. Y cuando el jardín de placer desapareció como ente específico con la expansión y la congestión de la ciudad, el mismo elemento reingresó a la ciudad en barrios adecuados, como ser Broadway, Piccadilly, Soho, Montmartre y el Rembrandtplein.

Si el jardín de placer creció en una rama de la vida palaciega barroca, el museo creció aún más cerca del tronco mismo. Fue un producto de la economía de adquisición ilimitada, como el primero lo fue del consumo ilimitado. En el comienzo, sin duda, el museo procedía de motivos de curiosidad científica, como en el caso de las colecciones de Aristóteles; en tanto que, en la época medieval, bajo la influencia de la teología cristiana, el museo adquirió la forma de una colección de reliquias religiosas: el diente de un santo, una ampolla con sangre, una astilla de la verdadera cruz, que naturalmente se guardaban en las iglesias. Pero el museo en el sentido moderno comenzó nuevamente con la colección de monedas e inscripciones, práctica que ya era común

en Italia en el siglo xv. Estas colecciones se adelantaron en unos cuantos años a las colecciones de historia natural de un Agripa von Nettesheim, un Paracelso o un Agrícola. Los escritos de este último, dicho sea de paso, decidieron al elector Augusto de Sajonia a iniciar las colecciones que luego se convertirían en los museos de Dresde.

Con el tiempo, el propósito de estas colecciones de museo se amplió. Mercier, al escribir en *L'An 2000* (1770), una representación utópica del futuro, preveía un museo donde "todas las especies de animales, vegetales y minerales estarían colocadas bajo esas cuatro grandes alas y se las advertiría de un solo vistazo". Sobre la fachada de este edificio había la siguiente inscripción: "Abreviatura del Universo." La ambición era admirable; pero el resultado, lo hemos aprendido con pena, puede ser una invitación a indigestarse, en la medida en que se respeten las normas barrocas de adquisición, consumo y exhibición ilimitados.

Al comienzo, el amor por el arte antiguo y por las curiosidades y monstruosidades recién descubiertas, pareció igualmente ávido. Evelyn describe un palacio veneciano, repleto de estatuas romanas, pero que también contenía "cosas petrificadas, nueces, huevos cuyas yemas sonaban como cascabeles, una pera, un trozo de carne con los huesos, un puercito espín entero". También era éste el estilo de la época. Por doquier tenía lugar una búsqueda al acaso de tesoros artísticos enterrados y de maravillas naturales: era una especie de primitiva "economía recolectora" del espíritu, antes de que se alcanzara el cultivo organizado.

Las grandes colecciones de arte que forman el Museo Vaticano, el Louvre, la National Gallery, el British Museum e instituciones análogas se formaron como resultado del deseo principesco de traer a casa el botín de las conquistas hechas en el extranjero y de adquirir por compra o patronazgo lo que no se podía obtener por la superioridad de las armas. Aquí también la corte y la aristocracia desempeñaron un papel fundamental. Pero la apertura del British Museum, en 1759, después de la donación de sir Hans Sloane, constituyó una piedra miliar en la cultura popular; pues, cuando la exhibición dejó de ser meramente una satisfacción privada del poseedor, tuvo la posibilidad de convertirse en un medio de instrucción pública. El crecimiento mismo de la colección apresuró este cambio.

Por lo que hace a la galería de arte, servir de marco para el arte estaba en la naturaleza misma del palacio. Sólo era necesario eliminar las funciones domésticas y nombrar un guardián burocrático para que quedara efectuada la transformación. A veces, este cambio se produjo por pura autodefensa. Por ejemplo, Rafael pintó el *Galateo* para el

salón comedor de la residencia del banquero Agostino Chigi. Pero tanta gente acudía a ver el cuadro que, bajo esta presión, en vida del propietario se convirtió la sala en galería de arte. A fines del siglo xix, cuando la señora de Jack Gardner, en Boston, o el señor Henry Frick, en Nueva York, hicieron edificar sus mansiones, ya preveían que tal sería el uso final de sus colecciones: desde el comienzo actuaron como guardianes provisionales de edificios públicos.

A mitad de camino entre el placer y la curiosidad se encuentra un último legado del palacio, a saber, el jardín zoológico. La posesión de animales salvajes, en especial de los más feroces o exóticos, era todavía un atributo de los monarcas en la Edad Media, si bien la costumbre se remonta, según los datos con que contamos, a los tiempos más antiguos de la monarquía. La ampliación de estas colecciones de animales vivos, con el establecimiento de instalaciones permanentes y lugares de exhibición, formó parte del mismo movimiento general que promovió el desarrollo del museo. Como el museo, el jardín zoológico proporcionaba un destino adecuado a los hallazgos del explorador y a los trofeos del cazador. El rey por derecho divino todavía representaba su papel de cazador arquetípico, proveniente de sus antepasados de la nueva Edad de Piedra.

He aquí otra contribución a la ciudad: un recordatorio de aquel estado salvaje que el hombre urbano, bajo la ilusión de que ha conseguido conquistar felizmente la naturaleza, olvida con excesiva facilidad. Las morisquetas juguetonas del mono, la imperturbabilidad del hipopótamo, los movimientos suaves y alegres de las focas, todos estos ejemplos de la creatividad inagotable de la naturaleza, por más que no pusieran al hombre de la ciudad en contacto con ella, tenían, por lo menos, un efecto sedante sobre el yo urbano hipertenso. No sólo daban placer a los niños, sino que mantenían vivo el niño en el adulto. Hasta reliquias barrocas tan apollilladas como el oso o el monito del organillero introdujeron a menudo un toque de vivacidad animal en la grisácea calle del siglo xix. ¿Es accidental que estos emblemas residuales de la vida cortesana barroca fueran presididos casi siempre por un italiano?

Una a una, estas instituciones palaciegas registraron su presencia en el nuevo plano urbano. A veces aparecían bajo auspicios privados; a veces con el apoyo regio o municipal; siempre llevando en la imagen dorada el sello original de la corte y el palacio. Pero he guardado la contribución más bella para lo último. Me refiero a la apertura del parque real; rasgo tanto más necesario debido a la edificación sobre los campos de recreo y de juego, más pequeños, que antaño rodeaban la ciudad medieval. La reelaboración y extensión del vasto parque paisajista en el corazón de la ciudad fue, tal vez, la más feliz contri-

bución que hizo el palacio a la vida urbana. Nada ha contribuido más a salvar los centros de Londres, París y Berlín de la congestión sofocante y la desintegración final que St. James's Park, Green Park, las Tullerías y el Tiergarten. Aunque el espacio ocupado por estos parques quizá podría haber sido distribuido mejor por toda la ciudad, si no se los hubiera proyectado para comodidad del monarca, sino para el vulgo, el hecho es que, por lo menos, mantuvieron constantemente a la vista el concepto aristocrático de espacio y verdor como parte fundamental de la vida urbana; y no se los cubriría sin causar un perjuicio biológico, al par que un estado de pesadez estética y de depresión.

Pero hasta en la creación de parques el espíritu de la época se manifestaría en un momento dado. Así, cuando la Corona proyectó Regent's Park, en Londres, el mismo parque fue estimado abiertamente como un recurso para aumentar el valor de los terrenos vecinos, que eran propiedad de la Corona. Sin embargo, ni siquiera fueron capaces de aprender esta lección los especuladores comerciales que, en tan amplia medida, controlaron el ramo de la construcción en el siglo XIX. Éstos conservaron el deseo barroco de lucro, sin hacer justicia al amor barroco por el placer y la belleza, el que podría, por una parte, haber refrenado su rapacidad y, por la otra, haber dado mayor seguridad y duración a sus inversiones. A la larga, los extravagantes propietarios aristocráticos demostraron ser mejores hombres de negocios, e incluso mejores ciudadanos.

3. Alcoba y salón

Si la influencia de la corte fue eficaz en el conjunto de la ciudad, no lo fue menos en el hogar, por lo menos en las casas de la clase media y de los más pudientes. En ellas, para bien y para mal, prevalecieron finalmente los hábitos de la corte. Para mal, en el sentido de que se desarrolló un nuevo despotismo doméstico, que tuvo su origen en el vasto número de personas privadas de derechos civiles que acudían a las capitales para cambiar sus servicios por la pítanza. El lado bueno consistía en el perfeccionamiento estético de los modales, quizá no del todo ajeno al mejor conocimiento de las formas suaves y perfectas de la civilización china; y, sobre todo, en la difusión del aislamiento dentro del hogar, hecho que dio lugar a la aparición de un nuevo código de costumbres sexuales que adornaba los preliminares del acto sexual y tendía a prolongar el período de la juventud amorosa para ambos sexos. La misma palabra "cortejar", para referirse a ese juego preliminar que comprende la exhibición de ingenio y encanto, así como la de pasión física, muestra hasta qué punto nuestra vida erótica está

en deuda con las prácticas de la corte: fue acuñada a fines del siglo XVI.

El cambio en la constitución del hogar se manifestó en diversas formas. En primer término, por la paulatina separación entre el lugar de trabajo y la casa, en adelante lugar destinado a comer, recibir y, de modo secundario, a criar los niños. Las tres funciones de la producción, la venta y el consumo quedaron separadas en tres instituciones diferentes, en tres diferentes conjuntos de edificios, en tres partes distintas de la ciudad. El transporte hasta y desde el lugar de trabajo fue, primeramente, un privilegio de los ricos mercaderes de las grandes ciudades; sólo en el siglo XIX se filtró hasta las otras clases existentes en la ciudad y, en vez de ser un privilegio, se convirtió en una carga abrumadora. Como consecuencia de haberse convertido la casa de familia en una organización exclusivamente de consumo, el ama de casa perdió su contacto con los asuntos del mundo exterior: o se convirtió en una especialista en la domesticidad o bien en una especialista en el sexo, en algo así como una fregona o algo así como una cortesana, tal vez, lo más a menudo, con algo de la una y de la otra. Con esto hace su aparición la casa privada, "privada de negocios" y separada espacialmente de todo medio visible de sostén. Todos los aspectos de la vida pasan, cada vez más, a participar de este aislamiento.

Este desarrollo de la domesticidad significó, en parte, el debilitamiento del interés público entre los ciudadanos de la clase media. En particular, entre las sectas religiosas prohibidas y excluidas se dio una tendencia natural a reemplazar los asuntos públicos con la vida privada. Despojado de sus antiguas libertades, a menudo incapaz hasta de votar por sus funcionarios municipales y de tomar parte en los asuntos oficiales de su ciudad, a menos que lo designara el príncipe, era natural que el interés del ciudadano se orientara hacia problemas puramente egoístas. Y si era miembro de una secta religiosa prohibida, como lo eran muchos en la clase mercantil, el incentivo era aún mayor. Los grupos excluidos rechazaron las actividades y los intereses públicos de la comunidad más grande. Tanto el sentido de ser un ciudadano como el de ser un vecino tendieron a eclipsarse. La ciudad era un asunto que a nadie correspondía.

Para compensar la falta de trabajo doméstico efectivo, se inventó un nuevo tipo de labor casera que ocupó al ocioso y enriqueció el ritual del consumo notorio. Me refiero al cuidado del mobiliario. Los trastos del hogar medieval consistían en lo imprescindible: sillas para sentarse, camas para dormir, imágenes religiosas para rezarles; esto y nada más. El mobiliario es, en realidad, una reinención de la época barroca; pues cuando se habla de mobiliario se alude a trastos inútiles o

extraordinariamente refinados, a jarrones exquisitos que exigen los servicios del plumero, a incrustaciones y maderas preciosas que hay que pulir, a adornos de metal que hay que mantener brillantes, cortinados que es necesario sacudir y limpiar, *bric-a-brac* y curiosidades que hay que lavar.

La ostentación dejó atrás al uso; y el cuidado del mobiliario reclamó un tiempo que otrora se dedicaba a tejer tapices, bordar vestiduras, hacer buenas conservas caseras, perfumes y medicinas de hierbas. Estas nuevas cargas fueron impuestas a las amas de casa y a los domésticos, en el momento mismo en que la forma de la casa había cambiado, multiplicando el número de cuartos privados a los que había que llevar leña, carbón y agua, y aumentando la altura de las casas que pasaron de los dos pisos a los cinco, uno de ellos bajo tierra.

Hasta el siglo XVII, por lo menos en el Norte, la construcción y la calefacción no habían avanzado lo necesario para permitir la distribución de una serie de habitaciones privadas en la casa. Pero entonces tuvo lugar una separación de funciones dentro de la casa, así como dentro de la ciudad en conjunto. El espacio se volvió especializado, cuarto por cuarto. En Inglaterra, siguiendo el modelo de las grandes casas, se separó la cocina del fregadero, donde se hacía el trabajo sucio; y las diversas funciones sociales de la cocina fueron asumidas por el *living room* y la sala de recibo. El "uso de la mesa común de comedor para toda la casa", nos indica Holm, "desapareció en los primeros años del siglo XVII, y en adelante la servidumbre pasó a comer escaleras abajo".

A tal punto se extendió la división entre las clases que incluso el humanitario Emerson tropezó con la rebelión de parte de sus sirvientes cuando trató de restaurar esta forma democrática y se vio obligado a abandonar el experimento. Por otra parte, al comedor ya no se lo podía considerar como dormitorio; y, si bien en el siglo XVII la alcoba de una dama servía aún como cuarto de recepción para sus visitantes, estuviera o no la cama instalada en un nicho especial, en el siglo XVIII hizo su aparición un cuarto especial para reunirse y conversar, el *drawing room*, el salón. Y los cuartos ya no darían los unos a los otros: estaban agrupados a lo largo del pasillo, como las casas en su equivalente público, es decir, la nueva "calle corredor". La necesidad de aislamiento produjo este órgano especial para la circulación pública.

El aislamiento constituía el nuevo lujo de la gente acomodada; sólo gradualmente adquirieron alguna señal de ella los sirvientes, los ayudantes de las tiendas y los obreros industriales. Hasta en las casas distin-

guidas del siglo XIX, los miembros del servicio doméstico a menudo dormían en la cocina o en una tarima contigua a ella; o bien lo hacían en un dormitorio común. Ahora bien, en la época medieval, el aislamiento estuvo reservado para los solitarios, para personas de una vida santa que buscaban refugio de los pecados y distracciones del mundo exterior; de no ser este el caso, sólo los señores y señoras podían soñar con él. En el siglo XVII coincidía con la satisfacción del yo individual.

La cámara de la señora se convirtió en *boudoir*, literalmente: en un "lugar para el mal humor"; el caballero tenía su oficina o su biblioteca, igualmente inviolables; y, en París, podía incluso tener también su alcoba separada, cuando marido y mujer llevaban a cabo sus aventuras eróticas separadamente. Por primera vez, no sólo una cortina, sino una puerta separó a cada miembro de la casa de familia.

Aislamiento, espejos, cuartos con calefacción: estos elementos trasformaron en ocupación para todo el año el acto amoroso sin tapujos que, hasta entonces, había tenido lugar exclusivamente en determinadas estaciones; otro ejemplo de la regularidad barroca. En el cuarto con calefacción, no era necesario que el cuerpo se ocultara bajo una manta: el eretismo visual acrecentaba el efecto de los estímulos táctiles: el placer del cuerpo desnudo, simbolizado por Tiziano, Rubens y Fragonard formaba parte de esa dilatación de los sentidos que se dio con la dieta más generosa, el uso más libre de vinos y licores fuertes, y los vestidos y perfumes más extravagantes de ese período.

La coquetería y el galanteo crearon esos movimientos de suspensión e incertidumbre, de requiebro y retirada que sirven como protecciones contra la saciedad: un contrapeso al sistema del hábito. Aquellos hombres y mujeres lozanos nunca se sentían tan en casa como cuando estaban en la cama. Las damas recibían las visitas en cama; los estadistas dictaban su correspondencia en cama; había una corriente subterránea de interés erótico que invadía toda la casa, a veces impúdica, a veces romántica, otras veces tierna o brutal: todos los matices desde la cámara de Julieta hasta aquella en que Joseph Andrews estuvo a punto de perder su virtud*. Las necesidades privadas de la alcoba llegaron incluso al jardín: la casa de verano, el templo del amor, o los laberintos, más aristocráticos, formados por bien recortados macizos de setos; lugares remotos de los ojos curiosos y de las pisadas de advertencia de los mismos sirvientes.

* Se refiere al protagonista de la novela de Henry Fielding: *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his friend Mr. Abraham Adams* (1742). (N. del T.)

4. La desaparición del baño

En tanto, otras innovaciones técnicas ingresaban con vacilaciones en la casa habitación. La invención del inodoro, por sir John Harrington en 1596, introdujo un importante perfeccionamiento técnico en la casa; pero la moda no se difundió rápidamente, ya que incluso la letrina seca interior fue introducida en Francia en el siglo XVIII como una novedad inglesa; en tanto que el palacio de Versalles, construido sin reparar en gastos, no tenía ni siquiera las instalaciones de un castillo medieval: allí se utilizaban bacinillas portátiles sobre ruedas. Antes de la invención del escotillón y de la chimenea de ventilación para la letrina, la permanencia de sus emanaciones en la casa contrapesaba casi las ventajas de la reciente invención: considérese la preocupación británica, durante el siglo XIX, por los "malos desagües". Conjuntamente con la innovación eotécnica del inodoro apareció otra práctica derivada directamente de los chinos: el uso de papel higiénico, más importante para la higiene doméstica que el papel de empapelar, que apareció más o menos simultáneamente.

Pese a todo su despliegue de lujo, la ciudad barroca no soportaba una inspección esmerada en cuanto a normas higiénicas y sanitarias: la ciudad medieval típica era más salubre. Por mucho que celebrara al cuerpo en la poesía y la pintura, o que lo investigara sistemáticamente con la fisiología, la gente de esta época descuidaba limpiarlo con tanto esmero como lo habían hecho durante la cultura anterior. Probablemente, a fin de limitar los peligros de contraer la sífilis por contacto, el baño medieval había empezado a caer en desuso en el siglo XVI. Hasta entre los judíos, de quienes se podría haber esperado que conservaran en sus *ghettos* estos hábitos medievales, tan cabalmente en armonía con la higiene mosaica, el baño ritual que solía tener lugar en la sinagoga —el *Mikveh*— fue abandonado durante el Renacimiento. Los anabaptistas podían insistir en la inmersión total; pero, al parecer, una experiencia les valía para toda la vida.

No cabe duda de que el aumento de precio del agua caliente tuvo algo que ver con este retroceso, por lo menos entre la gente humilde; y este aumento de precio se presentaba siempre que empezaba a escasear la leña en las proximidades inmediatas de las grandes ciudades. Pero el hecho en sí está fuera de dudas. En 1387 había 29 baños en Francfort; en 1530, ninguno. En el siglo XVII, después de un lapso, el baño reparció como importación del extranjero, como lujo, como medio de revigorizar el cuerpo después de la francachela: el llamado baño turco o ruso. Pero, casi inmediatamente, estos baños se convirtieron en guaridas del placer y casas de cita: nuevamente la palabra *bagnio* se

hizo equivalente de burdel. Las enfermedades sucias, como la viruela, florecieron en este periodo; y, con el hacinamiento en las ciudades, el volumen de agua que había sido suficiente cuando se instalaron las cañerías maestras, en el siglo XVI, resultó absolutamente inadecuado. Como a menudo estas cañerías maestras no eran renovadas ni extendidas, los habitantes de la ciudad dispondrían de una cantidad mucho menor de agua por cabeza en el siglo XVIII que dos o tres siglos antes. Cuando el cuarto de baño se abrió por fin camino en la casa de familia, en el siglo XIX, entre las alabanzas del progreso mecánico que entonces se levantaron, sólo un anticuario rezagado podría acaso reconocer que Johann Andreae había asignado uno de estos cuartos "a cada departamento de tres habitaciones" en su ciudad ideal, Cristianópolis, y que dichos cuartos habían sido comunes, en las mejores casas burguesas de Alemania, en la Edad Media.

5. Dominación y ostentación en el barroco

Aparte de la colonización de ultramar, las principales ciudades nuevas que se construyeron entre los siglos XVI y XIX fueron "ciudades residenciales" para reyes y príncipes, como Versalles, Karlsruhe y Potsdam, o ciudades de guarnición, residencias del poder real *in absentia*, como Londonderry, Philippeville y Christiansand. Sólo en esas ciudades podría ejecutarse totalmente la teoría barroca del urbanismo en cada una de las esferas de la vida urbana: el intento de Christopher Wren por hacerlo en Londres, después del gran incendio de 1670, quedó frustrado por los tenaces hábitos mercantiles y los celosos derechos de propiedad.

Fuera ciudadela para su ejército o residencia permanente del príncipe y de su corte, la ciudad barroca era, en realidad, una "obra por encargo". Las ampliaciones urbanas que se hacían con el nuevo criterio eran edificadas, por lo común, en capitales como Nápoles o Munich o en ciudades aristocráticas como Nancy (1588) o Edimburgo (1765). En ciudades como Edimburgo y Londres, la nueva burguesía había adquirido pretensiones y posibilidades casi aristocráticas.

El patrocinio inicial confirió al propio urbanismo una asociación con el poder arbitrario que en parte explica, tal vez, la desconfianza democrática ante el proceso urbanista en conjunto que se evidenció en el siglo XIX: la doctrina del *laissez faire* significaba no sólo la libertad con respecto a las normas corporativas y de los monopolios, sino también libertad con respecto a la reglamentación central y el control

de cualquier clase, incluidos los del urbanista. Los métodos del propio urbanismo, según los practicaron arbitrarios agentes del príncipe, fueron no poco responsables de este antagonismo. En 1492, por ejemplo, Ludovico el Moro ordenó a los habitantes de Vigevano que derribaran su antiguo mercado y lo reconstruyeran siguiendo los planos de su ingeniero, Ambrogio de Curtis. Excepto en el caso de la nueva catedral, la obra entera fue ejecutada en dos años, con una diligencia implacable que hubiera honrado a un barón Haussmann. Las tendencias del ingeniero militar eran tan visibles en los planos como en los métodos. Por lo cual no ha de sorprender que los principales tratados barrocos de urbanismo fueran compuestos por estos ingenieros: Martini, Perret, Speckle. Así, las sugerencias más originales en materia de urbanismo, las encaminadas a separar las calles de tránsito y las vías para peatones, así como para descentralizar las ciudades hipertrofiadas transformándolas en unidades de 30.000 personas, procedieron, igualmente, de un genio que también practicó la ingeniería militar: Leonardo da Vinci.

Mucho antes de la invención de las topadoras, el ingeniero militar italiano desarrolló, a través de su especialización profesional en la destrucción, un hábito mental de arrasar las cosas, en virtud del cual procuraba barrer los obstáculos del suelo, a fin de empearlo todo de nuevo conforme con sus inflexibles principios matemáticos. Pero a menudo estos "obstáculos" estaban representados por casas de familia, tiendas, iglesias, vecindarios y reliquias veneradas, es decir, la base de todo un tejido de hábitos y relaciones sociales. La remoción global de los edificios que encarnaban estas formas de vida eliminarían las cooperaciones y fidelidades de toda una vida y, a menudo, de muchas generaciones. Que al hacer una "limpieza" el urbanista tuviera que destruir órganos sociales preciosos, que no sería posible reemplazar con tanta facilidad como se pavimentan las calles o se edifican casas, no le parecía una consideración importante al primitivo ingeniero militar. Lo mismo que no les parece a sus sucesores del siglo XX, a cargo de "obras de eliminación de tugurios" o de proyectos de autopistas.

En beneficio de la eficacia mecánica y de la armonía estética exterior, el ingeniero pasaba por alto la estructura social de la ciudad, y, en su esfuerzo por acelerar el tránsito, impedía la reunión y la cooperación de aquellos a quienes se suponía que el tránsito había de servir. Así, el barón Haussmann, en el curso de las obras del Boulevard Saint-Michel, esa avenida triste y ruidosa, se abrió camino a través del corazón del antiguo Quartier Latin, que, desde la Edad Media, había sido una entidad casi autónoma. Y adoptó el método más sencillo para mejorar una de sus partes: la arrasó. No se limitó a limpiar la superficie que rodea las Escuelas, sino que, de rebote, cercenó también

parte de los jardines del Palais du Luxembourg, sacrificando a las líneas rectas, las anchas avenidas y el movimiento sin trabas de los vehículos, el carácter histórico específico del barrio y todas las complejas necesidades humanas que satisfacía.

Estos clisés barrocos del poder, incluso apenas con el decoro de un disfraz, han subsistido hasta el siglo XX, como lo atestigua el trazado de la prolongación de la Seventh Avenue a través del único barrio histórico de Nueva York, que tenía integridad y carácter, o la destrucción similar, pero aún más descomunal, que ha creado el malhadado Benjamin Franklin Boulevard, en Filadelfia, desgarrón brutal del que la ciudad aún no se ha repuesto después de más de treinta años. Donde los términos barrocos iniciales predominaban todavía, podría tener cierta justificación este tipo de urbanismo: así, en la corta avenida, apropiada simbólicamente, que conecta el Admiralty Arch con Buckingham Palace, en Londres, en tanto que la cresta que hay arriba está cubierta de embajadas extranjeras. Pero, en otro caso, estos planos, que sus directores consideraran "modernos", meramente reiteran con servil monotonía las ineptitudes sociales de un poder principesco. Estos errores se remontan hasta Bramante; pues un libelo contemporáneo que denuncia a Bramante como hacedor de ruinas y terror de la antigua Roma, lo representa sugiriendo a San Pedro que reemplace el camino proverbialmente angosto y difícil hacia el Cielo por una ancha avenida, recta y bien pavimentada.

Dado este enfoque militar y despótico, el nuevo plano se diferenciaba de la anterior espontaneidad medieval por el uso de líneas rectas y de unidades regulares de manzana, en la medida de lo posible de dimensiones uniformes, excepto cuando las calles diagonales convertían las manzanas en polígonos irregulares. El nuevo orden era categóricamente extraverdido: estaba caracterizado por la plaza abierta o *rond point*, con las calles que irradiaban y las avenidas que imparcialmente pasaban a través de antiguas marañas o de las nuevas parrillas, avanzando siempre hacia el horizonte sin límites. ¡Allí no había espacio interior! El plano en asterisco fue, de hecho, una contribución original del barroco, aunque, como ya indiqué anteriormente, se lo encuentra ya sugerido en términos satíricos por Aristófanes. El urbanista barroco convirtió esa ocurrencia olvidada en un hecho solemne.

Pero tenía sus motivos profesionales. Desde el punto central así establecido, la artillería podía dominar todos los accesos. El prototipo ideal del nuevo proyecto se basaba en consideraciones militares que se remontan hasta los trazados octogonales de Francesco Martini, concebidos hacia 1500, con las calles que irradian el centro. En 1593 la república de Venecia fundó una nueva población trazada con este ori-

terio, Palma Nuova; y un urbanista holandés contribuyó con su equivalente en Coeworden, sólo cuatro años después, la que a su vez fue seguida en 1616 por Glückstadt sobre el Elba, a unos sesenta kilómetros de Hamburgo.

Tanto los planes ideales para poblaciones en miniatura como las formas concretas derivadas de ellos, trasladadas a proyectos más vastos, deben ser considerados principalmente como ejercicios de estética militar, esto es, como modelos de juguete para el desfile de las fuerzas.

Si bien las poblaciones minúsculas que se edificaron totalmente según este modelo cerrado eran, por su propia definición física, incapaces de desarrollarse, establecieron una pauta conceptual que ejerció vasta influencia. Las tres grandes avenidas que parten de la Piazza del Popolo, en Roma, una concepción del papa Sixto V, fueron proyectadas de modo que facilitarían al peregrino la tarea de llegar hasta los diversos lugares sagrados e iglesias; pese a lo cual estaban concebidas con el mismo criterio militar inflexible; y no es por accidente que una de ellas, el Corso, se convirtió en la principal calle de tiendas de Roma, abierta al "tránsito de carruajes".

El parque real de caza fue, como podía esperarse de una aristocracia cazadora, el antecedente del trazado en asterisco de la avenida. En el parque las extensas sendas, abiertas a través de los árboles, permitían a los cazadores a caballo congregarse en un punto central y salir galopando en todas las direcciones. Las cacerías y las cabalgatas a toda velocidad que la acompañan siguen siendo, hasta el día de hoy, el deporte privilegiado de lo que sobrevive de la aristocracia en todos los países. El punto central de reunión, el *rond point*, fue inicialmente el asiento del pabellón de caza. Cuando se trazó el plano de Versalles, se asignó al nuevo palacio el solar del viejo pabellón de caza donde Louis XIV había empezado a cortejar a su amante, Madame de la Vallière. Pero, en el plano de una capital real, el lugar de reunión desempeñaba ahora otra función: el palacio congregaba las nuevas avenidas de la ciudad del mismo modo que el gobernante acumulaba el poder político que otrora estuvo disperso entre una multitud de familias feudales y de corporaciones municipales. Todas las principales avenidas llevaban al palacio. Y, cuando uno levantaba la vista en la calle, el palacio, por lo común, cerraba la perspectiva. El acceso axial servía como foco para concentrar la atención en el príncipe.

En los países latinos, en especial, el plan en asterisco perduró durante tres siglos, como signo distintivo del diseño urbano elegante.

Este tipo dejó su huella no sólo en Versalles, sino también en distritos suburbanos como Garches y Meudon. Todavía en 1859 el primer premio para un plan de ensanche de Barcelona fue otorgado a un proyecto cuyas diagonales convergían hacia el núcleo histórico de la antigua ciudad. Y aún más recientemente, para ser exactos en 1911, se trazó en Roma un nuevo barrio residencial que contaba con una plaza central, imitativa pero ya sin sentido, como espacioso punto de origen para las calles irradiadas. Hasta en el territorio fronterizo (inglés) de Canadá Superior, la pequeña población de Goderich fue proyectada, en 1829, con una plaza de mercado como eje —hermosa da hoy por los árboles que la cubren— y ocho rayos, con capacidad suficiente para permitir la circulación del tránsito de hoy. Este tipo de proyecto fue, en realidad, imitado en una zona tan vasta que se identifica con la misma civilización occidental, en lugares tan distantes entre sí como Samarcanda y Washington. El plan de Samarcanda, tal como estaba a fines del siglo XIX, era clásico en todo sentido, en verdad un ejemplo arquetípico del modo barroco. En el medio, una ciudadela; al este, la ciudad vieja desparramada. De la ciudadela irradiaban las calles y las avenidas de la ciudad nueva, rumbo al este. ¿Era coincidencia que estas avenidas terminaran, al norte y al sur, en un cuartel y un hospital militar?

Sin embargo, el plano en asterisco tenía otro punto paralelo de origen. En los primeros planos estrellados de fortificaciones, la ciudad propiamente dicha, situada en el interior, se convertía en un polígono regular, por lo común de ocho lados; y las calles principales estaban divididas formando cruz o bien situadas de modo tal que convergieran en el centro, a partir de cada uno de los ángulos del octágono. Cuando este tipo de fortificación perdió su valor, el principal efecto del nuevo trazado fue convertir la ciudad misma, o el barrio, en un sector de la telaraña inicial, en tanto que las otras avenidas desembocaban en un parque o en el campo abierto, como en la ciudad real de Karlsruhe. Examinaremos luego la adaptación funcional de ese plano a la más vivaz y gentil entre todas las ciudades del siglo XVII, Amsterdam, cuya forma no se hubiera acercado nunca a su perfección original de no haber contado precisamente con esta sugerencia geométrica.

Cada una de las dimensiones de la construcción fue profundamente alterada por el esquema central, con círculos o plazas abiertas, dominados por monumentos y rodeados simétricamente por edificios públicos, con avenidas que parten de dichos centros. A diferencia de la ciudad medieval, que hay que recorrer lentamente para poder apreciar sus interminables transformaciones de masa y silueta, sus detalles intrincados y sorprendentes, la ciudad barroca puede apreciarse casi

de un solo vistazo. Hasta lo que no se ve puede ser fácilmente deducido por la imaginación, una vez que las líneas rectoras han quedado establecidas. La avenida se convirtió nítidamente en el marco horizontal de los edificios terminales. Aunque estos edificios podían estar coronados por cúpulas, el principal efecto del proyecto consistió en aumentar la importancia de las líneas horizontales reguladoras, formadas por los dinteles, las hiladas y las cornisas. Por primera vez todos estos elementos quedaban unidos en una perspectiva cuyo efecto era intensificado por la longitud aparentemente infinita de la avenida.

No sólo ocurría que las cúpulas de los edificios dominantes parecían flotar, sino que los propios edificios, cuando estaban instalados a solas en el extremo de una ancha avenida, flotaban igualmente en el espacio y a veces, como en el caso de los edificios que enmarcan la Place de la Concorde, casi se perdían en éste. Si la ciudad medieval, por su insistencia en el encierro, podía, en el peor de los casos, producir una sensación de claustrofobia, la ciudad del absolutismo producía exactamente el efecto opuesto, es decir, el de la agorafobia, el horror al vacío, eludido tan sólo porque el espacio sería desgarrado en jirones por el constante movimiento de vehículos.

El movimiento rápido del espectador a través de este espacio, en un coche o a caballo, era, en realidad, de importancia fundamental para aliviar la monotonía estética de estas avenidas uniformes, con sus edificios uniformes y, en la última etapa, su aplicación demasiado uniforme de los órdenes clásicos. Para superar cierta rigidez de la arquitectura era imprescindible ligar muy de cerca el parque y la alameda a la nueva estructura urbana. Mediante el uso de este espacio verde, la Avenue de l'Observatoire y los Champs Elysées poseen una gracia que no estaba del todo ausente ni siquiera en los *boulevards* especulativos del París de Haussmann.

Con prescindencia de todo lo demás que podía significar, el plano barroco representaba la conquista militar del espacio: los resultados humanos no eran tenidos en cuenta, excepto en la medida que resultaban ventajosos para las clases superiores. Pero, una vez que la fortificación opresora desapareció, la longitud interminable de la avenida resultó un obstáculo, pues empujaba al rey tanto como a sus súbditos.

He aquí la paradoja del poder. El poder político centralizado tiene su origen puramente en la fuerza y la capacidad de la personalidad dominante, y llega a su negación cuando todos estos atributos y energías pasan a un mecanismo oficial, en virtud del cual el poder original

es trasladado a un punto distante a través de una organización burocrática y militar. Si la tiranía es consecuencia de la confusión y la ineptitud de la democracia, es igualmente cierto que la vulgarización democrática es un resultado inevitable de la fase final de la tiranía: la eficiencia despersonalizada. Después de un tiempo, el más poderoso de los emperadores, magnates financieros o dictadores no cuenta más que el hombre de la calle: ambos son engranajes, atrapados en un mismo mecanismo. El Palazzo Pitti, visto desde el otro extremo de su patio, todavía parece formidable; pero Versalles, contemplado desde gran distancia, no resulta más majestuoso que una unidad fabril horizontal, construida para un montaje lineal de titeres nivelados. Estas largas avenidas sirven como espejo reductor; en las dilatadas perspectivas de Versalles o San Petersburgo, la figura humana central, rey o zar, se hizo cada vez más pequeña y pronto alcanzó el punto de desaparición política.

6. Las inútiles funciones urbanas

Como ya he indicado, en el nuevo plan se sacrificaba la ciudad al tránsito: la calle, y no el vecindario o el barrio, constituyó la unidad de planeamiento. La avenida uniforme introdujo el movimiento y la confusión en partes de la ciudad que habían sido apacibles y autónomas. Tendió a extender el mercado a lo largo de las líneas del tránsito, en vez de crear puntos locales de concentración vecinal donde la gente pudiera congregarse; si bien en ciudades como Londres, menos sometida al imperio de las ideas barrocas que la mayoría de las grandes capitales, predominaría aún la concentración vecinal en unas cuantas calles cortas de mercado. El espacio vital, en el plano barroco, era considerado como una inutilidad, pues la propia avenida determinaba la forma del lote y la profundidad de la manzana.

Esta indiferencia hacia todas las funciones urbanas, con excepción de la del tránsito, iba acompañada por una exagerada valoración de la figura geométrica: un cuadrado, como la nueva *Freudenstadt*, una figura de nueve lados con calles "radiocéntricas", como *Palma Nuova*, o una estrella parcial como *Karlsruhe*. ¿Qué significa esto? La figura abstracta delimita el contenido social, en vez de derivarse de éste y, en cierta medida, de ajustarse a él. Ya las instituciones de la ciudad no generan el plano: la función del plano es, más bien, generar aquiescencia a la voluntad del príncipe en las instituciones. Había, cierto es, unas pocas excepciones; pero, por desgracia, se quedaron sobre el papel. El plano de la estrella ideal concebido por *Filarete* era una excepción: su plaza central era rectangular, la catedral y el palacio

estaban en los costados más cortos y los locales de los mercaderes y los mercados de productos alimenticios en los costados más largos. Igualmente medieval en su respeto de la función es el hecho de que cada una de las dieciséis calles radiales está cortada por plazas secundarias, ocho de ellas destinadas a iglesias parroquiales y las ocho restantes reservadas para mercados especiales, como los de la leña, la paja, el grano y el vino. Este plano, por su interés en la vida cotidiana de la parroquia, estaba animado aún por un espíritu medieval, aunque su contorno fuera barroco. Apenas hace falta añadir que la ciudad ideal de Filarete no se edificó jamás: este tipo de concepción carecía ahora de autoridad y de influencia. El príncipe y sus ayudantes tenían otras ideas en la cabeza.

La subordinación del contenido de la vida urbana a la forma exterior fue característica del espíritu barroco; pero su costo económico fue casi tan descabellado como las pérdidas sociales que acarreó. Si la topografía era accidentada, había que nivelar el terreno, a cualquier precio en materiales y mano de obra, con el único objeto de que se ajustara al proyecto, la avenida no modificaría su curso ni alteraría su anchura en unos cuantos metros a fin de salvar un hermoso árbol o de mantener intacto un edificio precioso. En caso de conflicto con intereses humanos, el tránsito y la geometría tenían precedencia. Es tan difícil ejecutar un plan barroco sobre contornos irregulares que la mayor parte de la nueva edificación urbana se llevó a cabo en terrenos llanos. Algunas veces, a decir verdad, el proyectista se desdecía de sus planes originales cuando, como en el caso de las avenidas que irradian desde la Piazza del Popolo en Roma, una colina resultaba ser demasiado escarpada para que la atravesara la avenida propuesta (de hecho, parece dudoso que el proyectista haya condescendido a echarle un vistazo al terreno cuando trazó su plan, lo cual es un descuido bastante frecuente en este tipo de proyectos).

Cierto es que Francesco Martini hacía variar sus planes ideales mediante una aplicación ingeniosa de la geometría esférica para adaptarse a las laderas curvadas, estableciendo grados tolerables para las calles; pero incluso ese ensayo de concepción tridimensional exigía que las curvas del sólido a cuyos contornos se adaptaba, fueran concretamente más regulares de cuanto, por lo común, lo son en la naturaleza. No sólo la indiferencia barroca ante la topografía aumentaba considerablemente el costo del desarrollo urbano; además, el incremento de vehículos con ruedas hizo subir el costo al crear la necesidad de un tipo más pesado de pavimento, así como de más pavimentos en general. El ensanche y la prolongación de las avenidas añadió una carga más, y el papa Sixto IV, en 1480, solucionó sabiamente este problema al imponer una carga suplementaria a los propietarios que se beneficiaban

con las mejoras introducidas en sus vecindarios. Por desgracia, este procedimiento tan sensato, al igual que su otra innovación notable—la expropiación de la tierra privada para usos públicos, como el ensanche de calles—, no fueron adoptados seriamente por otros municipios hasta fines del siglo XIX.

Esto no equivale a decir que el orden geométrico no pueda desempeñar un papel eficaz en el planeamiento: muy por el contrario. Una época como la nuestra, que ha sucumbido ante "formas libres" puramente caprichosas y sin sentido, tal vez tenga que volver muy pronto a valorar una disciplina más rigurosa, con su simplificación y su orden inteligibles y con sus limitaciones razonables. En materia de urbanismo, la función de la geometría consiste en clarificar y orientar. Como cualquier otro tipo de abstracción útil, debe estar condicionada por la situación concreta en su totalidad y su diversidad, cediendo ante necesidades específicas cuando éstas indican algún aspecto de la vida que haya escapado a la fórmula. En un período en que los cambios eran rápidos y cuando la costumbre ya no podía servir como guía suficiente, la geometría bien podía servir de expediente provisional para producir, al menos, una conformidad exterior. Por desgracia, los urbanistas barrocos dieron por sentado tácitamente que su orden era eterno. No se limitaron a ordenar el espacio sino que también trataron de congelar el tiempo. Su saña para eliminar lo viejo sólo era igualada por su empecinamiento en oponerse a lo nuevo; pues solamente un orden podía armonizar con su tipo de plan, a saber, el de ellos, siempre el de ellos.

En resumen, un plan barroco era un logro en bloque. Debía quedar trazado de un solo golpe, fijo y petrificado para siempre, como si lo hubieran hecho, de la mañana a la noche, los genios de las *Mil y Una Noches*. Semejante tipo de plan exige la presencia de un déspota arquitectónico a las órdenes de un gobernante absoluto que viva el tiempo necesario para que quede terminada su concepción. Modificar este tipo de plan, introducir nuevos elementos tomados de otro estilo, equivale a romper su columna vertebral estética. Incluso el contenido superficial de un plano barroco sólo puede ser mantenido mediante severas normas administrativas. Cuando se las mantuvo, como sucedió en París, el orden pudo conservarse en la superficie durante muchas generaciones, incluso durante siglos.

La simpatía del siglo XVII por la unidad exterior fue sintetizada por Descartes, tal vez mejor que por ningún otro autor; por él, quien fue uno de los pensadores más representativos de la época, tanto por ser un soldado como por ser un filósofo matemático. "Puede observarse", escribía Descartes, "que los edificios que han sido proyectados y eje-

cutados por un solo arquitecto son, en general, más elegantes y cómodos que aquellos que han tratado de mejorar diversas manos... Así también, las ciudades viejas que de simples aldeas que eran al principio han pasado, con el correr del tiempo, a ser poblaciones importantes, sólo están por lo común mal trazadas en comparación con las ciudades construidas uniformemente y proyectadas con libertad por un arquitecto profesional sobre una llanura abierta; de modo que, si bien los diversos edificios de las primeras pueden, a menudo, igualar o sobrepasar en belleza a los de las segundas, cuando se observa su yuxtaposición promiscua, allí uno grande y aquí uno pequeño, y la sinuosidad e irregularidad consiguientes de las calles, uno se siente dispuesto a afirmar que el azar, y no una voluntad humana guiada por la razón, debe haber llevado a semejante disposición. Y si consideramos que, empero, ha habido en todos los tiempos determinados funcionarios cuyo deber era vigilar para que los edificios privados contribuyeran a la ornamentación pública, se reconocerá fácilmente la dificultad de alcanzar una gran perfección nada más que con los materiales de otros como base de acción".

No podría haber contraste más agudo entre los dos órdenes de pensamiento, el orgánico y el mecánico, que aquí: el primero surge de la situación total, el segundo simplifica los hechos de la vida en beneficio de un ingenioso sistema de conceptos, más caro al espíritu que la vida misma. El uno trabaja en cooperación con "los materiales de otros", posiblemente orientándolos, pero ante todo reconociendo su existencia y entendiendo su propósito; el otro, el del despota barroco, insistiendo en "su" ley, "su" orden, "su" sociedad, es impuesto por una sola autoridad profesional, la cual trabaja bajo su mando. Para los que se hallaban en el seno de la vida barroca, para el cortesano y el financiero, este orden formal era, en realidad, orgánico: representaba los valores que ellos se habían creado para sí mismos, como clase. Para los que quedaban afuera, constituía una negación de la realidad.

La esencia de este modo de pensar, el símbolo más representativo del diseño barroco, tanto en sus momentos más débiles como en los más creadores, es el jardín o parque formal del siglo XVII. Se trata de una composición formal en el espacio, en la que los crecimientos y florescencias naturales pasan a ser tan sólo detalles subordinados en un diseño geométrico: tal cantidad de alfombrado, papel de empapelar y decoración del techo, diestramente extraídos de los materiales ajenos de la naturaleza. La alameda podada en la que los árboles se convierten en una suave muralla verde; el cerco podado; la deformación de la vida en beneficio de una pauta exterior de orden: he aquí algo que era a la vez magnífico y ridículo, como si Proencusto hubiera contado con la imaginación de un Poussin.

Para comprender las limitaciones últimas del plan barroco, su incapacidad para ocuparse de un modo de existencia que no fuera el pro-cedente de la corte, hay que preguntarse qué medidas se tomaban en cuanto al núcleo cívico. En el vecindario, ninguna. Al mercado local y a la escuela no se les asignaban terrenos especiales en el plan; y el parque local, dentro de la gran plaza, ni siquiera sirve como pequeño campo de juegos para los niños del vecindario, salvo en el caso de aquellos que tienen acceso legalmente, por derecho de propiedad, a la plaza. Por lo que hace a las instituciones cívicas del municipio, estaban subordinadas al palacio del príncipe, y la teoría de este núcleo cívico fue expuesta admirablemente por Palladio:

"Para volver a las plazas principales, a las que deberían estar unidas el palacio del príncipe, o el destinado para la reunión de los Estados, ya que el país o es una monarquía o es una república. El tesoro público, donde el dinero y el tesoro del público es guardado, debería igualmente estar junto a ellas, lo mismo que las prisiones. Estas últimas eran antiguamente de tres clases: una para los que eran libertinos o indecorosos... y que ahora asignamos a los locos o personas dementes; otra, para los deudores... y la tercera era para los traidores o personas malvadas."

El palacio, el tesoro, la cárcel y el manicomio: ¿qué edificios podrían resumir más cabalmente que estos cuatro el nuevo orden o simbolizar más eficazmente los principales rasgos de su vida política? Estos eran los predominantes. Entre ellos se extendían las fachadas tediosamente reiteradas; y tras esas fachadas subsistían, de algún modo, las partes olvidadas y negadas de la vida.

7. El foro de la moda

En un lugar, empero, el planeamiento barroco fue más allá de sus premisas políticas y militares; en él creó una forma independiente de los propósitos del palacio. Me refiero a la concepción del barrio residencial. La plaza abierta no había desaparecido nunca; pero, por la misma razón, nunca, ni siquiera en la Edad Media, había sido utilizada totalmente con propósitos residenciales, aunque más no fuera porque entonces el escritorio comercial y la tienda formaban parte del hogar. Pero, en el siglo XVII, resurgió con una nueva apariencia o, mejor dicho, desempeñaba ahora una nueva función urbana, la de reunir, a plena vista las unas de las otras, un grupo de residencias ocupadas por personas de la misma profesión y posición, en general. El doctor Mario Latini tiene razón al considerar que la Strada Nuova