

EL BARROCO Y LO BARROCO

Otra forma de lo Moderno

LUIS DEL VALLE



diseño

EL BARROCO Y LO BARROCO OTRA FORMA DE LO MODERNO

Del Valle, Luis

El Barroco y lo Barroco : Otra forma de lo Moderno

- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : diseño, 2023.

Edición digital ; 21×15 cm

ISBN EBOOK 978-1-64360-748-1

1. Historia de la Arquitectura. 2. Arquitectura. 3. Urbanismo. I. Título

DISEÑO GRÁFICO

Karina Di Pace

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Buenos Aires, Argentina

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2023 de la edición, diseño editorial

ISBN EBOOK 978-1-64360-748-1

Junio de 2023

En venta:

LIBRERÍA TÉCNICA CP67

Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135 - E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU - Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428BFA Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4786-7244

EL BARROCO Y LO BARROCO

Otra forma de lo Moderno

LUIS DEL VALLE

diseño

A María,
que tanto me ha enseñado
y me sigue enseñando

Índice

Introducción	11
1. EL BARROCO Y LO BARROCO. APERTURA	19
2. EL BARROCO COMO MOMENTO HISTORICO ESPECÍFICO EN EL CONTEXTO EUROPEO	25
3. EL BARROCO COMO SISTEMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL EUROPEO EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII	35
4. EL BARROCO EN LA ESFERA DISCIPLINAR	91
4.1. Pintura	99
4.2. Arquitectura	153
Bernini y la Intensidad de la norma	225
Borromini y el despliegue de lo particular	247
4.3 Ciudad	297
Arquitectura y ciudad en el siglo XVII europeo. La ciudad como escena cortesana	297
■ Roma	321
PIAZZA NAVONA. PIAZZA DEL POPOLO. SANTA MARÍA DELLA PACE. SAN PEDRO. PLAN DE SIXTO V	
■ París	351
PLAZAS REALES. PLACE DAUPHINE. PLACE DES VOSGES	
5. LO BARROCO COMO FENÓMENO TRANSHISTÓRICO	361
6. OTRA FORMA DE LO MODERNO	395
Bibliografía	413

Introducción

En las últimas décadas del siglo pasado se produjo lo que podría llamarse una revalorización o una reconsideración del Barroco como una forma de producción artística, filosófica y cultural. Ya trabajos como los de Severo Sarduy a principios de la década del setenta o el de Omar Calabrese en los noventa, dieron una muestra de ese interés. Trabajos de recopilación o de un nivel más general pero también una numerosa cantidad de aportes más puntuales, artículos, ensayos, que se dirigieron en ese mismo sentido.

De alguna manera, esta revalorización se hallaba enmarcada en el contexto de lo que en la época dio en llamarse Posmodernidad, y sus búsquedas de una reivindicación de la historia en contra de su supuesta negación por parte lo moderno. Podía resultar muy pertinente, en el marco de ese contexto de época, que una de las reivindicaciones o revalorizaciones de la historia estuviera dirigida precisamente a la producción barroca, sobre todo teniendo en cuenta que justamente una parte de esa Modernidad, la que consagró con exclusividad los valores del racionalismo y el positivismo, la había desdeñado e invalidado por oponerse, muy supuestamente, a los criterios de la razón y la objetividad.

Otro de los aspectos que caracterizó a la llamada Posmodernidad fue, junto con esa revalorización de la historia, una

puesta en valor de las culturas, las producciones y las tradiciones locales, aquello signado en aquel momento como Regionalismos, frente a los embates universalizantes y generalizadores del pensamiento y de la acción internacional. El volver a pensar y revalorizar las producciones y el pensamiento de las formaciones locales, sus particularidades, fue algo asumido por gran parte de la cultura del momento, sobre todo en el caso latinoamericano.

De esta manera es que puede decirse que esa recuperación y revalorización del Barroco efectuada por esos autores en aquel momento se inscribía en esos dos ejes problemáticos: el de repensar aquello que se denominaba como Moderno, la ruptura o puesta en crisis de lo hegemonizado y legitimado como tal, por un lado, y el establecimiento de una articulación entre lo barroco y las culturas locales latinoamericanas en la cual lo primero era visto como una componente propia de las segundas como parte de sus propios despliegues históricos y culturales, por el otro. El Barroco podía de esa manera postularse como dos vindicaciones: la de constituir una forma apropiada y diferente de Modernidad para las culturas locales en el contexto latinoamericano y la de repensar el problema de las identidades y sus modos de construcción histórica.

Estos desarrollos de finales del siglo XX llevaron entonces a lo que sería una consideración transhistórica de las formulaciones barrocas, convirtiendo lo que usualmente se ajustaba a un momento histórico específico —ubicado en el contexto europeo de entre mediados del XVI y del XVIII y sus alcances latinoamericanos en el marco de una cultura euro-atlántica— en algo que se extendía al mundo contemporáneo. Esa apropiación y reconsideración más allá de la particularidad histórica de un momento en sí adquirió en algunos casos el término de *Neobarroco*. Una especie de *aggiornamento* que se sumergía en el pasado pero que se reconvertía en términos contemporáneos a partir de las problemáticas puestas en juego en estos contextos.

Este trabajo se propone a partir de dos motivaciones diferentes pero complementarias.

En primera instancia se plantea como una continuación de un trabajo anterior –*Cultura y Proyecto en los Inicios de la Modernidad Europea. Los despliegues del Clasicismo en los siglos XV y XVI*– en relación a la conformación de un arco histórico-cultural que abarcaría al escenario europeo entre los siglos XV y XVIII. Dentro de los cursos de Historia de la Arquitectura dictados en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires se integraría así una primera aproximación a los inicios del mundo moderno en el contexto europeo. La cultura barroca entre los siglos XVI y XVIII viene a ser parte así de una superestructura ideológica y cultural en un sentido más amplio, que no responde a una superficial sucesión estilística sino al despliegue de todo un conjunto de problemáticas que se van a dar en esos inicios del mundo moderno. Desarrollos del Capitalismo y del Mercantilismo, creación de los estados nacionales y consolidación de la centralidad del poder político, guerras de religión, Reforma y Contrarreforma, afirmación del sujeto individual y del ideario de la propiedad privada, desarrollo de la autonomía disciplinar y de la figura del artista como creador individual, relaciones entre arte, sistemas de comunicación y poder político. Son estos algunos de los ejes que se van a dar en el escenario europeo de esos siglos. No obstante, esto no quiere decir que exista una continuidad lineal y una unidad dentro de esa superestructura, entre las experiencias del ‘400 y mediados del ‘500 y las del ‘600. La cultura barroca va a definir todo un conjunto de particularidades propias, algunas de ellas que pueden ser leídas como un despliegue crítico de los desarrollos anteriores, otras bajo la idea de una innovación o una ruptura. Tales particularidades van a definir a la cultura barroca como una de las formas de lo moderno, tanto en lo societal, lo político, lo económico como en lo filosófico, lo artístico y lo cultural. Otra forma de pensar lo moderno.

Esto nos lleva a la segunda motivación, y que es pensar justamente a la cultura barroca como una cultura moderna.

En la cultura occidental la idea de Modernidad fue hegemónica, y legitimada su versión, por la interpretación basada en la primacía del Racionalismo, el Positivismo, la objetividad, los criterios dados por una racionalidad respecto de fines kantiana. Principios de racionalización que debían servir no solo para organizar todos los estamentos de la existencia y de la realidad sino principalmente para crear una realidad. Una interpretación y una construcción de lo moderno que se asentó, en su hegemonía, casi como algo natural. De acuerdo a esa naturalización –que no es otra cosa que una construcción– toda la experiencia barroca fue desdeñada como una otra construcción posible. La primacía del pensamiento iluminista desde finales del XVIII y gran parte de la Estética del XIX van a asociar a lo barroco con lo irracional, el exceso de subjetividad, el capricho, aquello que es imposible de sistematizar. Ninguno de sus despliegues será concebido como una forma de lo moderno. Esto se potenciará en cuanto a lo arquitectónico ya que los postulados promulgados como lo exclusivamente moderno –racionalismo formal, regularidad, abstracción lingüística, reducción de elementos expresivos, repetición seriada, elementarismo, metáfora maquinista– no darán cabida a otro tipo de postulados o categorías, tales como la tensión, la acumulación, la saturación, la complejidad formal, la irregularidad, la ambigüedad, la proliferación macrosemántica.

Tales otros principios o categorías van a revelar la posibilidad de construir otra idea de lo que constituye la Modernidad. Y no se trataría precisamente de una Modernidad alternativa, ya que lo alternativo podría significar una idea de lo Moderno actuando en una relación dialéctica con la otra; una alternativa que se podría leer como la otra cara de una misma moneda, una visión dialéctica que se movería entre dos polos opuestos pero alternantes. Se trata más bien de una otra forma de lo Moderno.

Esto debería tener un impacto en el pensamiento y las prácticas proyectuales. Y este es otro de los propósitos del trabajo, la relación posible de ser planteada con la dimensión proyectual desde otros principios y categorías. Ante un pensamiento y una práctica proyectual dominadas por el mencionado Racionalismo y una lógica instrumental, se plantea una concepción y una posibilidad de abordaje al proyecto desde configuraciones diferentes y a la vez tan rigurosas y precisas como las hegemonizadas desde ese otro modelo. La existencia de otra interpretación de lo entendido como Moderno y las posibilidades de construir otra idea de lo considerado como realidad no pueden no influir o no intervenir en los despliegues del proyecto, en sus interpretaciones y en sus modos de legitimación.

A partir de estas motivaciones, la especificidad histórica del Barroco y su condición de ser otra forma de lo Moderno, se agrega otro aspecto que es el de la configuración de lo barroco como un fenómeno transhistórico que puede atravesar distintos momentos de la historia y de la cultura. Siguiendo los planteos de Sarduy, Calabrese, Buci-Glucksmann, Jarauta, Deleuze o Bodei se puede desenvolver –plegar y desplegar de acuerdo a Deleuze– una mirada particular sobre los fenómenos no solo de la Modernidad sino también contemporáneos. Una interpelación a algunas construcciones establecidas, a lo legitimado por las industrias culturales, a las categorías y definiciones establecidas por ciertas versiones de la historia, y, definitivamente también, como una interpelación a los modos del pensamiento y de la producción proyectual en muchos casos no solo hegemonizados por el mercado sino por la academia, en tanto forma constituida de legitimación. Alterar, mover, desarmar, volver a repartir el material para pensar el proyecto desde otras formulaciones. No solo como un producto, sino en cuanto a sus aspectos ontológicos, axiológicos y teleológicos, o sea en lo referido a su ser, su entidad, sus principios y sus propósitos u objetivos. Repensar aquello que se

identifica como orden y caos; el concepto de operatividad no entendido meramente como una pragmática sino como una concepción compleja; el trabajo a partir de la complejidad y no de una síntesis reductiva celebrada como valor incuestionable; el lugar que pueden ocupar como una forma de conocimiento profundo, y no como un exceso de subjetividad, lo extraño, lo indócil, lo oculto, lo oblicuo: aquello que no se muestra tal cual es no por una falta de honestidad o de veracidad sino porque también es parte de un recurso del arte, de la arquitectura y de la existencia. Una producción que en el mundo contemporáneo podemos encontrarla en la arquitectura junto con las artes plásticas, el cine o la literatura.

En el plano organizativo el trabajo se estructura en dos partes diferentes y nuevamente complementarias.

En la primera se desarrollan una serie de contenidos vinculados al barroco como momento histórico específico dentro del contexto europeo y como un sistema de producción cultural entre los siglos XVI y XVIII. A partir de ese marco general el trabajo se dirige más puntualmente a dar cuenta de los despliegues del barroco dentro de la esfera disciplinar, abordando los casos de la pintura y de la arquitectura. Allí se señalan algunas características particulares en ambas disciplinas, teniendo en cuenta que comparten ciertas problemáticas en cuanto a los aspectos formales y del lenguaje, a ciertas concepciones del espacio —pictórico y arquitectónico— y a sus relaciones con un medio cultural. Los ejemplos de Bernini y de Borromini atienden a abocarse a un estudio de casos que apunta a dos propósitos. Por un lado el de rever una serie de contenidos muy desarrollados desde la historiografía canónica en cuanto a que fueron tomados como dos polos opuestos, un par en cierto modo modélico dentro de tales relatos consagrados. Por el otro, y haciendo hincapié en esa condición canónica, o si se quiere más allá de la misma, resulta significativo tomarlos no tanto desde su pertenencia histórica

específica sino en todo aquello que puede derivarse para una formación proyectual.

Posteriormente se aborda el tema de la ciudad, entendida ésta como el lugar de la escena cortesana, siguiendo los ejemplos de Roma y de París e incluyendo así mismo un estudio de casos que hacen a las características de esa escena y de las concepciones urbanas de lo público.

En cuanto a la segunda parte la misma está dedicada a la cuestión barroca entendida como fenómeno transhistórico, en donde se pasaría de *el Barroco* –como aquel momento histórico específico– a *lo barroco*, una categoría que puede hacerse presente en distintos momentos de la historia y que abre la problemática proyectual y cultural a otras concepciones y formas de construcción. Por último, y en correspondencia con lo antedicho, se exponen algunas de esas cuestiones que hacen a lo barroco como otra forma de lo Moderno.

En este trabajo la problemática barroca como momento histórico específico se ha centrado en el escenario europeo y como fenómeno transhistórico se la ha planteado en términos más generales, como una concepción o forma de construcción sin una ubicación geográfica-cultural específica. Esto se debe a que en un abordaje posterior nos volcaremos a una interpretación de aquel momento histórico puntual entre los siglos XVI y XVIII específicamente en el caso latinoamericano como una forma de producción en particular. Del mismo modo, en ese trabajo futuro, se abordaría así mismo algunos de los aspectos trans-históricos en relación al mundo contemporáneo y más particularmente al contexto de Latinoamérica.

Dentro de estos desarrollos, nos interesa plantear este trabajo no solamente desde una perspectiva del análisis o del abordaje histórico en cuanto a la Historia de la Arquitectura como una disciplina en sí, sino también desde una mirada y un conocimiento de lo proyectual. En este caso Historia y Proyecto no aparecen de una forma autónoma ni bajo la sumisión de un término bajo el otro. Se trata más bien de la integración de

ambas formas de conocimiento, en donde la Historia está vista desde una mirada proyectual y el Proyecto se entremezcla con lo histórico. La Historia de la Arquitectura se ha forjado en muchos casos bajo las formas o las categorías de la Historia del Arte o de la Historia Social. Nos proponemos ejercer una mirada desde lo arquitectónico y lo proyectual como una forma de conocimiento. El mismo no opera o se concibe en forma exclusivamente autónoma sino en sus articulaciones con la cultura. Aquí la Historia no aparece como algo sometido al proyecto, como un conocimiento secundario para la formación profesional y disciplinar. Tampoco cumple un fin instrumental, como en los años setenta u ochenta del siglo pasado, con aquellas relaciones lineales entre Historia y Proyecto que acuñaron autores como Rossi, Portoghesi, Jenks o Linazasoro. Aquellas lógicas por las cuales proyectar parecía deber hacerse con el libro de historia en la mano. Aquí las relaciones entre Historia y Proyecto no son lineales ni instrumentales. Se trata más bien de comprender ciertas problemáticas en las relaciones entre autonomía y heteronomía que pueden iluminar o expandir una concepción de lo proyectual, sobre todo en el mundo de la contemporaneidad. No se trata de traslaciones lineales ni de un sentido operativo. Se trata de incorporar una serie de reflexiones y despliegues que construyen potenciales formas de pensamiento y de acción sobre todo en las tensiones entre enseñanza y ejercicio de la profesión, entre disciplina y profesión, entre experimentalismo y convención.

Por último, volver a agradecer a todo el equipo de la cátedra de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, ya que sin su apoyo, intercambio y enseñanzas estos trabajos no hubieran sido posibles. A todos ellos, mi reconocimiento y agradecimiento por todos estos años juntos.

1.

EL BARROCO Y LO BARROCO. APERTURA

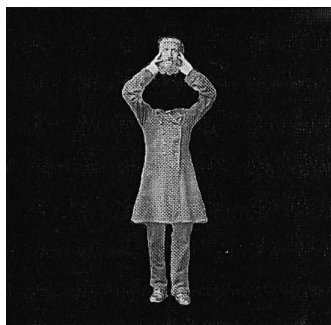
EL BARROCO Y LO BARROCO. APERTURA

*Son las pasiones los portillos del ánimo.
El más plático saber consiste en disimular.*

*... Todas las cosas del mundo, es necesario
contemplarlas en su inverso, a fin de poder
observar su verdadero rostro...*

BALTASAR GRACIÁN

Desde hace ya bastante tiempo atrás ha venido existiendo un interés en interpretar a la cultura contemporánea como una cultura barroca o neobarroca. En todo este tiempo, muchos han alegado por la posibilidad y la pertinencia de aplicar el término fuera de su momento histórico específico, arrancándolo de un contexto históricamente determinado para entenderlo como una forma de organización cultural con estrategias de representación propias. Una operación que debería entenderse más como un regreso *del* barroco antes que como una vuelta *al* barroco. En muchos de esos casos la intención no ha sido la de establecer una comparación lineal entre una época y otra –algo por demás inconducente– sino la de proponer una mirada diferente sobre una cultura, la actual, signada por la crisis, la complejidad, la variación, los mestizajes, la simulación, el movimiento, la inversión y las contradicciones. Tal necesidad surgió, en parte, como producto de los debates que en las últimas tres décadas del siglo XX conmovieron todos los estamentos de la cultura respecto de un final de época y de un proyecto, el moderno. Claramente no se trataba meramente de una cuestión temporal, de una época en tanto una periodización en particular, sino de los orígenes, alcances, posibilidades y propósitos de aquello que conocido como el proyecto de Modernidad había venido a explicar el desarrollo



John Rudge. Fantoscopio. 1884

de toda una cultura y de la existencia. El que se tratase, como se discutía décadas atrás, del final de lo moderno y del inicio de algo nuevo, o de un nuevo despliegue de la propia modernidad, hoy ya parece carecer de vigencia. Lo que sí ha perdurado es la conciencia de la necesidad de construir explicaciones que esclarezcan los pormenores de la crisis del pensamiento iluminista –al menos en su versión positivista– y que provean de nuevas miradas para reorganizar y

volver a reflexionar sobre todas aquellas heterogeneidades, multiplicidades, particularidades y zonas marginales que la tradición ilustrada dejó por fuera, aquello que un modelo o un lenguaje paradigmático no daban en incluir. La sustitución de la idea de modelo por la de paradigma, o más aún, por la de constelación, ha abierto el paso a nuevas formas de la racionalidad que no son unívocas y que se resienten del arquetipo de la razón sustantiva. Es la de hoy una cultura atravesada por lo transversal, las connotaciones, la metonimia, los sincretismos, las fusiones, hibridaciones y mestizajes, los flujos y lo interconectado, la caída de los significados a manos de las cadenas de significantes y los intentos de reconstruir otros nuevos significados o nuevas nociones de sentido, la saturación y la congestión, los préstamos, la indeterminación y los espacios “entre”; algo que caracteriza a las prácticas artísticas pero también a la política, lo social, lo económico-productivo, lo racial y religioso. Evitando puntualmente todo juicio de valor sobre tales condiciones, lo que sí es claro es que hoy asistimos a la existencia de “archipiélagos” que pueden convivir, tan sólo coexistir o resultar indiferentes entre sí. Nuevamente, la construcción de una interpretación crítica se torna necesaria para comprender bajo nuevas miradas las relaciones entre Cultura y Proyecto, alejándose de las aproximaciones ingenuas o de

las taxonomías unidimensionales o canónicas.

En tal construcción, para algunos puede resultar impertinente o carente de rigor la conversión de una categoría histórica en una problemática meta-histórica. Romper las relaciones establecidas entre un determinado fenómeno y su contexto espacial y temporal. Son aquellos que plantean la condición de *eucronía* por la cual un determinado objeto o experiencia son explicados por su contexto de producción; lo barroco tan sólo puede pertenecer al sistema de producción cultural que va aproximadamente desde 1550 a 1750 y en relación al sistema del absolutismo monárquico. Herederos de la Escuela de los Anales, en ellos el rigor está en la pertenencia histórica, en una primacía de la historia por sobre la teoría y la crítica.

Una debilidad de este planteo ha sido la traslación de categorías, propósitos o formas de abordaje desde la historia social a una historia del proyecto por lo cual la misma debería seguir las pautas de la historia social. Pero si bien los desarrollos de lo proyectual son históricos y son sociales, éstos operan con objetos y fenómenos propios, lo cual podría hacer necesario la implementación de categorías, propósitos y abordajes diferentes. Es aquello que Didi Huberman ha caracterizado como *anacronismo*, la historia alejada de la evidencia eucrónica o de lo pertinente a un determinado momento histórico como estatuto de verdad, dejando en su lugar una historia como objeto de un tiempo complejo, de un tiempo impuro, un “extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”.¹



Ben Van Berkel. Manimal

¹ Didi Huberman, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2005.



Frida Kahlo. Las dos Frida

Al margen de las tradiciones historiográficas herederas del pensamiento ilustrado que definieron los inicios y las condiciones de lo moderno en virtud del modelo iluminista y de la primacía del paradigma de la razón –un dominio del estar del hombre en el mundo, de su destino y de la historia como progreso–, fueron definiéndose otras visiones basadas en un interés crítico –en ellas el ejemplo de Benjamin es claro– respecto de la importancia que tenía la

experiencia barroca en la comprensión de la Modernidad. Lo barroco como origen de lo moderno alternativo a la razón ilustrada, lo moderno inscripto en la experiencia del drama y del conflicto, en la experiencia que fluye y se diluye, lo moderno que nace como dificultad y tensión. Leibniz, Calderón, Gracián, Shakespeare, Borromini, Holbein, Shoen, como modernos cabales y como genealogía de una modernidad contemporánea alternativa.

Revisar algunas cuestiones de lo barroco en términos generales y en un momento histórico específico puede resultar útil e importante para abrir nuevos caminos en tal interpretación crítica.

2.

**EL BARROCO COMO
MOMENTO HISTORICO
ESPECÍFICO EN EL
CONTEXTO EUROPEO**

EL BARROCO COMO MOMENTO HISTORICO ESPECÍFICO EN EL CONTEXTO EUROPEO

El barroco como momento histórico específico se constituye como la expresión cultural europea entre mediados de los siglos XVI y XVIII y de su articulación con la cultura colonial en América, dentro de un sistema más amplio entendido como cultura euro-atlántica en tanto conformación de un conjunto de transculturaciones y entrecruzamientos recíprocos entre ambos continentes.

A mediados del siglo XVI puede decirse que se van a dar por concluidas una serie de transformaciones que desembocan en la nueva realidad del mapa europeo y de sus condiciones socio-políticas. Las guerras de religión y los cismas teológicos que atraviesan a las distintas naciones y la consecuente división entre estados católicos y protestantes van a dar fin a la idea de la unidad cristiana como sistema unificador del mapa europeo. Más allá de los conflictos internos o puntuales, y de las diferencias entre un caso y otro, es el momento en que se constituyen de manera definitiva los estados nacionales, liquidando los restos de la tradición feudal como forma de organización política del territorio; la constitución de un nuevo escenario geo-político que se da bajo la creación de los sistemas absolutistas y de la edificación de un poder político central. Durante doscientos años el sistema de las monarquías absolutas va a dominar gran parte del territorio europeo y del



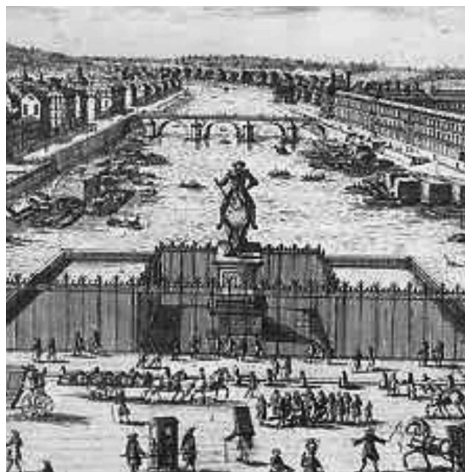
La representación del estado absolutista. Luis XIV



El espacio cortesano

mundo conocido, a partir de la transformación de las potencias de Europa en potencias coloniales y del mercantilismo de ultramar. España, Portugal, Holanda, Francia o Inglaterra, se van a disputar de diversa manera y en diferentes momentos el dominio del territorio europeo, las posesiones coloniales y el control del mar, del comercio y de la economía. La idea de un estado territorial constituido y unificado va a precisar de la existencia de un estado central fuerte, personificado en la figura de la monarquía. Esto va a devenir en nuevas formas de organización política y de legitimación social, en nuevas alianzas entre los diversos actores concurrentes, en nuevas formas de organización económica y de la producción cultural. En torno de la figura del monarca se va a consolidar el fenómeno de la corte, un espacio que marca el arribo al éxito social, el gozar de los favores del rey, pero no sólo como ámbito del fasto y de la celebración, del lujo y de la gracia, sino principalmente como el lugar de la toma de decisiones, de las alianzas, las intrigas y las traiciones; la realidad política europea de la época se va a encontrar demarcada por el fenómeno cortesano.

Por otra parte los nuevos poderes centrales van a requerir de un sistema de estructuras estatales para la organización, la explotación y el control del territorio y del sistema productivo



La presencia del estado en el espacio público. Estatua ecuestre de Enrique IV y Place Dauphine. París

tanto material como simbólico. Se van a crear así una serie de estructuras administrativas, burocráticas, técnicas y educativas para sostener el inmenso sistema: ministerios, secretarías, oficinas técnicas, escuelas y academias en lo que se va prefigurando el advenimiento del estado moderno. Un estado central que va a precisar e impulsar su presencia en la ciudad y en el territorio tanto en una dimensión física como simbólica.

Desde un punto de vista estrictamente material, el estado se hará presente mediante todo un conjunto de intervenciones que incluyen las infraestructuras viales, de servicios, fortificaciones, fundación de nuevas ciudades –como *Charlesville* o *Ciudad Richelieu* en Francia–, operaciones de mejoras en el territorio, canalizaciones, puertos e intervenciones en la ciudad a nivel del espacio público, la apertura de calles y paseos, la construcción de palacios y sedes institucionales o la revalorización de sectores de ciudad, como con el *Plan de Sixto V* en Roma o el sistema de *Plazas Reales*, el *Louvre* o el *Plan Turgot* en París. Pero tales intervenciones de un carácter físico no estarán completas o resultarán suficientes si no se apela a la vez a una dimensión simbólica o intangible que

expresé la presencia del monarca o del poder de la corona o el papado tanto en la ciudad como en el territorio. La misma iniciativa de San Pedro Vaticano trasciende la escala del fragmento o de la ciudad en sí para postular a Roma y al episodio de la cúpula miguelangelesca como cabeza de la cristiandad toda, como nueva Jerusalén Celeste; *Urbi et Orbi*.

Desde otro punto de vista las transformaciones del mundo barroco alcanzan a los sistemas de pensamiento o la filosofía. Paulatinamente asistiremos al traspaso del pensamiento neoplatónico y del orden cósmico humanista a las postulaciones de Galileo, Descartes, Kepler, Leibniz, con el abandono de las ideas de un cosmos cerrado, geocéntrico y de tradición ptolomeica, y el arribo de lo que podríamos llamar la descendencia del universo copernicano, con los nuevos adelantos científicos y técnicos. Ciencia, técnica y filosofía describen nuevas articulaciones y ofrecen nuevas visiones del mundo y del sujeto, aunque en muchos casos no exentas de la magia o de la taumaturgia. Y es que todavía, a pesar de estos cambios, pervive en muchos casos esa convivencia o esa complementariedad entre Razón y Mito propia del mundo humanista del siglo XV y parte del XVI, pero no obstante nos adentramos ya en una nueva fase del desarrollo de lo moderno y su proceso de secularización.

El caso de Kepler es característico de estas relaciones entre Razón y Mito y del paulatino proceso de modernización. Sus estudios no solo abarcaron la matemática, la física y la astronomía sino también la teología y la astrología, siendo en un principio un pertinaz seguidor de las ideas que preconizaban la creencia en un movimiento de los astros regido por las leyes divinas y según la armonía de las esferas. Su profunda fe religiosa lo hizo seguir las ideas acerca de un modelo cosmológico gobernado por la divina creación y lo sagrado de las formas regulares puras de origen platónico, como dejó sentado en su *Mysterium Cosmographicum*. No obstante, posteriormente, formuló sus tres leyes que describen el movimiento