

Versalles, el triunfo del Sol

Angel López Castán.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

TRES SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS EN TORNO A VERSALLES

Versalles, dada su enorme riqueza y complejidad, permite diversas lecturas o interpretaciones que nosotros, con criterio demasiado simplificador quizá, hemos reducido a tres:

1. *Versalles como arquitectura de poder*, según la interpretación dada por Albert E. Elsen¹, como reflejo y símbolo del absolutismo monárquico y de la centralización total del poder en un sólo hombre. Tanto el palacio como su configuración urbanística constituirían, en este sentido, la materialización de la ciudad ideal del Barroco, entendida no sólo como ciudad residencia, sino como «instrumento burocrático» al erigirse en sede oficial del gobierno a partir de 1682. Sus gigantescas formas —arquitectura, jardinería, urbanismo— responderían, precisamente, a esa única finalidad, ensalzar la figura de Luis XIV. Palacio y parque fueron construidos para gloria de la corona: eran su demostración y materialización más visible. «Vuestra majestad sabe —escribía Jean-Baptiste Corbert a Luis XIV en una carta fechada el 28 de septiembre de 1665— que a falta de las brillantes acciones de guerra nada realiza mejor la grandeza y el espíritu de los príncipes que los edificios»².

Rome dans un Palais —la capital de la antigua Roma en Versalles— rezaba en un grabado temprano del palacio³, frase de contenido inequívocamente propagandístico en favor del rey que nos llevaría a reflexionar sobre el carácter representativo de la arquitectura barroca cor-

tesana y su doble función simbólica e ideológica destinada a exaltar la figura del monarca. El palacio de Versalles se erigirá, pues, en el símbolo más poderoso de la Europa de finales del siglo XVII en la sociedad y en el arte. «Su vasta e imperiosa masa —afirma Stephen Richard Jones— es la declaración en piedra de un sistema político»⁴.

«El conjunto del edificio —nos dice Sigfried Giedion— es la respuesta arquitectónica a una nueva necesidad social, la necesidad de un nuevo marco para la vida personal, de representación y de gobierno de un rey absoluto»⁵. Para Wolfgang Braunfels, «Versalles sólo puede ser comprendido (...) en su dependencia de la labor del gobierno, del programa de representación, de las relaciones familiares y amorosas del rey, así como de la composición de la corte»⁶. El palacio surge así como una ciudad autosuficiente donde cada dependencia, cada estancia, cumplía una función concreta. Los programas arquitectónicos, entre tanto, obedecían a los cambios operados en la familia real, en la composición del gabinete o en la asignación de los cargos. La jerarquización arquitectónica aparece aquí como otra de las constantes: «La arquitectura y el programa de equipamiento —concluye Braunfels— debía asignar a cada uno lo que le correspondía por su rango y ensalzar a todo aquel a quien el rey quería honrar. El palacio, como documento histórico, refleja en su fundación, en sus obras, de renovación y ampliación, el destino de la corte y del gobierno»⁷.

Según Leonardo Benevolo «Versalles es el soporte es-

¹ ELSEN, Albert E.: *La arquitectura como símbolo de poder*, Barcelona, Tusquets Editores, 1975, pp. 48-51.

² JEANNEL, Bernard: *Le Nôtre*, Barcelona, Editorial Stylos, 1986, p. 46.

³ BRAUNFELS, Wolfgang: *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 209.

⁴ JONES, Stephen Richard: *El siglo XVIII*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili-Círculo de Lectores, 1985, p. 9.

⁵ GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*, Madrid, Editorial Dossat, 1978, p. 141.

⁶ BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 211.

⁷ *Ibidem*.

pacial, la expresión visible y duradera del protocolo que regula los movimientos de la Corte de Luis XIV: el castillo y el parque son la parte estable de un escenario, que los artistas del rey, con ocasión de las fiestas, se encargan de variar y enriquecer de muy diferentes maneras; la estabilidad inspira un gran respeto hacia el poder; la diversidad produce asombro y admiración»⁸. La rígida etiqueta palatina, el complejo ceremonial de corte, no exento de teatralidad, que rodeaba cada uno de los actos de la vida cotidiana del monarca⁹ trascenderá en Versalles las meras fórmulas protocolarias para convertirse en símbolo externo de su magnificencia. Podríamos hablar, incluso, de una sacralización de rey a través del protocolo: todos le servían, todos le adoraban, desde el más humilde de sus súbditos al más alto dignatario; toda la corte en suma, a manera de satélite, giraba en Versalles acompasadamente en torno al Rey Sol. La vida personal del soberano se había convertido, pues, en el centro de este complejo engranaje: Luis XIV aparecía en medio, rodeado de gran boato, «inaccesible», pero al mismo tiempo «visible». En este inmenso escenario, donde cada cual tenía asignado su papel, donde los movimientos de los cortesanos en pos del rey estaban tan perfectamente regulados como si de una «coreografía» se tratase, la teatralización de la vida llegaría, en palabras de Fernando Checa y José Miguel Morán, «hasta el punto de que las fronteras entre realidad y ficción, vida y representación tienden a hacerse cada vez más tenues hasta desaparecer por completo en un lugar como la Corte de Luis XIV»¹⁰. El Rey Sol y su idea del poder exigían, en efecto, un gran «escenario» donde interpretar la brillante «comedia» que era su ceremonial de corte: ese escenario fue Versalles, complejo decorado de cuyo montaje fueron responsables los artistas galos contemporáneos creadores del *Grand Goût*.

Podemos afirmar, en definitiva, que la arquitectura, el arte y la pompa cortesana desempeñaron, durante el reinado de Luis XIV, un papel político de primera magnitud, haciendo que teóricos como Jacques-Bénigne Bossuet legitimasen en sus escritos el esplendor de Versalles y autorizasen, incluso, un cierto tipo de fasto: «aquel que rodea las Cortes de los Reyes haciéndolas brillantes y magníficas para inspirar a los pueblos un cierto respeto»¹¹. Y en apoyo de su tesis cita la oración que aún seguía rezando la Iglesia con motivo de la consagración de los reyes de Francia:

«Que la majestad y la gloriosa dignidad del palacio hagan resplandecer ante los ojos de todos el gran brillo de la potencia real, de suerte que su luz, como la de un relámpago, brille en todas partes»¹².

2. *Versalles como intento de fusión con la Naturaleza*, en íntima unión y armonía con ella. Para Giedion, el verdadero significado de Versalles, su más genuina expresión, estaría en la estrecha compenetración entre arquitectura y Naturaleza, perceptible aquí plenamente: «Un inmenso conjunto de edificios —escribe—, de más de seiscientos metros de largo, ha sido puesto directamente de cara a la Naturaleza. Las zonas verdes constituyen parte real de la estructura del palacio, y con él forma un conjunto de gran potencia y majestad»¹³. La simetría y el orden del palacio se extenderían hasta los jardines, cuyos recortados setos, regulares alamedas, canales artificiales y fuentes quedarían reducidos a pura geometría en los diseños de André Le Nôtre. En Versalles, escribe Víctor L. Tapié, «los jardines del exterior forman otra composición, a la cual conviene también la palabra arquitectura; hasta tal punto está estudiada su disposición entre los espejos de agua, las terrazas, el dibujo de los parterres de motivos elegantes y caprichosos, el canal ancho como un río, la progresión lógica, en fin, que conduce de la decoración de piedra a la gran naturaleza»¹⁴. Para Anthony Blunt, «el racionalismo subyacente en la poesía de Boileau, en los planes económicos de Colbert o en la teoría de Bossuet, era también la base de los diseños de jardinería de Le Nôtre»¹⁵.

En Versalles, más que en ningún otro lugar, se hizo patente el deseo de Luis XIV de *forcer la Nature*, de dominar o, mejor dicho, «domesticar» la Naturaleza. «El orden y la correspondencia simétrica —afirma Wilfried Hansmann— son un reflejo de la forma de pensar de este gobernante»¹⁶. «Para la realización de las obras —escribe Braunfels— se requirieron grandes contingentes de tropas, máxime toda vez que el saneamiento de pantanos, por una parte, y la recogida y conducción de grandes cantidades de agua, por otra, constituyeron dificultades poco menos que invencibles para la empresa real»¹⁷. Sin embargo, y pese a todos los obstáculos, Versalles llegaría a convertirse no sólo en residencia real, sino en sede del gobierno y de la administración del estado. Jean-Aymar Piganiol de la Force, en su *Nouvelle Description des Châteaux et Parcs de Versailles et de Marly*

⁸ BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, volumen II, Madrid, Taurus Ediciones, 1973, p. 971.

⁹ Véanse al respecto SAINT-SIMON, Duque de: *La Corte de Luis XIV*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, pp. 542-568; MONGRÉDIEN, Georges: *Luis XIV*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1971, pp. 228-243; HIBBERT, Christopher: *Versalles*, Madrid, Selecciones del Reader's Digest, 1974, pp. 52-57; LEVRON, Jacques: *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1983, pp. 50-73.

¹⁰ CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel: *El Barroco*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982, p. 161.

¹¹ *Idem*, *id.*, pp. 135-136.

¹² MORÁN TURINA, Miguel: *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 13.

¹³ GIEDION, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ TAPIÉ, Víctor L.: *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, p. 208.

¹⁵ BLUNT, Anthony: *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 346.

¹⁶ HANSMANN, Wilfried: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ediciones Nerea, 1989, p. 107.

¹⁷ BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 209.



Fig. 1. Puerta exterior del Salón de Venus, detalle: emblema solar. Palacio de Versalles.

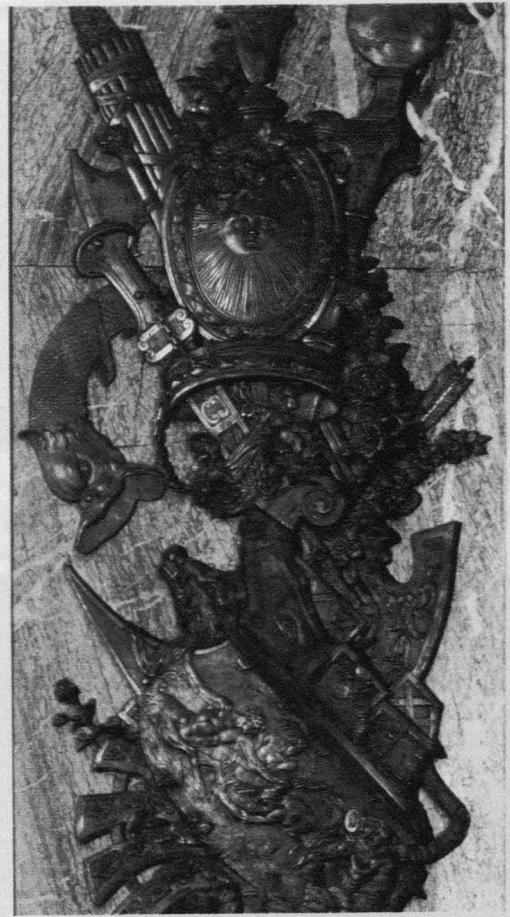


Fig. 2. Trofeo de armas de la Galería de los Espejos, detalle: emblema solar. Palacio de Versalles.

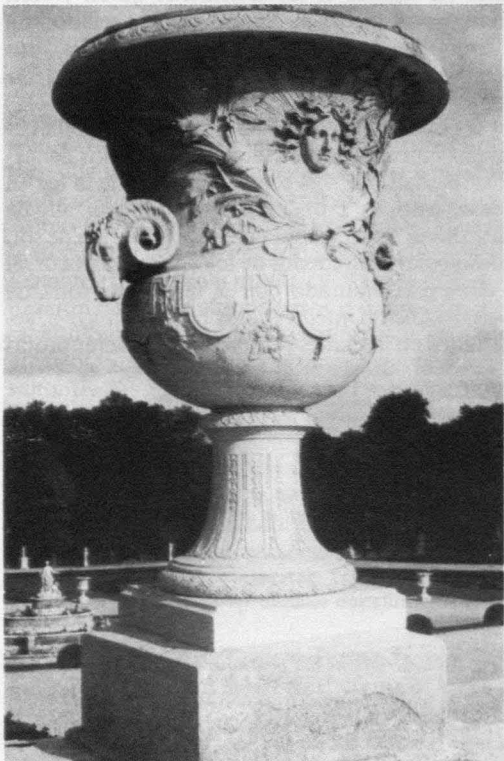


Fig. 3. Jarrón del Sol en el Parterre de Latona. Jardines de Versalles.

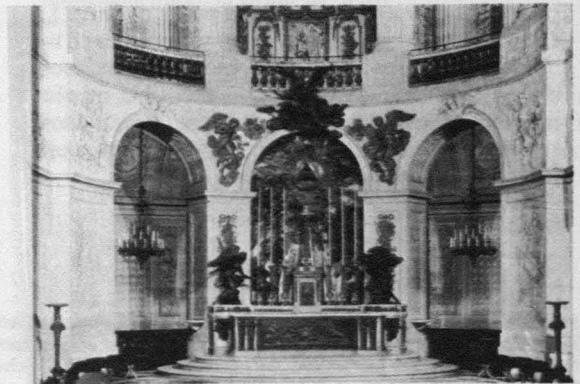


Fig. 4. Altar mayor de la Capilla Real de Versalles.

(1702), alabaré, en este sentido, la iniciativa del monarca, escribiendo:

«Versailles, ce superbe Palais que je vais décrire, l'admiration des siècles à venir, et la merveille du nôtre, fera connaître à la postérité la plus reculée que les Arts protégés, les Montagnes rasées, les Fleuves détournés ou conduits par de longs canaux, ont été les amusements de LOUIS, et que ce grand Roi ne s'est délassé qu'à embellir la nature, ou à la surpasser»¹⁸.

Por el contrario, el duque de Saint-Simon, coetáneo del rey y su más encarnizado detractor, criticará negativamente en sus *Memorias* tal emplazamiento, poniendo de manifiesto los múltiples defectos que, a su juicio, entrañaba el nuevo palacio. El texto al que nos referimos dice así:

«Saint-Germain (...) fue abandonada por Versailles, el más triste y el más ingrato de todos los lugares, sin vistas, sin bosques, sin agua, sin tierra, porque allí todo es de arena movediza o tierras pantanosas, sin aire por consiguiente, pues no puede ser bueno. «Se recreó en tiranizar a la Naturaleza, en dominarla a fuerza de arte y de tesoros. Construyó una cosa tras otra, sin plan general; mezcló lo bello con lo feo, lo vasto con lo raquítico. Su departamento y el de la reina son de lo más incómodo; los gabinetes y toda la parte de atrás, con unas vistas oscuras, limitadas, hediondas. Los jardines, asombrosos por su magnificencia, pero nada atractivos en su disfrute, son igualmente de mal gusto. Para alcanzar la frescura de la sombra hay que atravesar una zona tórrida, al cabo de la cual hay que subir y bajar constantemente, y al acabarse la colina, que es poco extensa, se acaban los jardines. El cascajo quema allí los pies, pero si no fuera por él, se hundiría uno unas veces en la arena y otras en el negro fango. La violencia constante que se ha ejercido contra la Naturaleza nos repele y desagrada, a pesar nuestro. La abundancia de las aguas forzadas y recogidas en todos los lugares los hace verdes, espesos, frondosos; despiden una humedad malsana y sensible, un olor más sensible aún. Los efectos, a fuerza de cuidados, son incomparables; pero el resultado de este conjunto es que se le admira y se le huye»¹⁹.

3. *Versalles como alegoría solar* o palacio del Sol, según la interpretación ofrecida por Hans Sedlmayr²⁰ o John Rupert Martin²¹. Dicha interpretación, elegida para nuestro estudio por su originalidad, aparece, sin embargo, íntimamente relacionada con la primera de las esbozadas, no pudiendo desligarse, en muchas ocasiones, el carácter doblemente simbólico de las formas allí representadas: arquitectura del poder y alegoría solar se entremezclan y fusionan a menudo en un «todo» al servicio de la soberana majestad del Rey Sol.

EL REY Y EL SOL EN VERSALLES: APROXIMACION A UNA METAFORA

Para Hans Sedlmayr, toda la grandiosa obra de Versailles —el palacio, el parque y las diferentes artes que intervienen en su conformación— está subordinada a un único sentido alegórico: servir como lugar de recreo al Sol, a Apolo-Helios, que descansa tras sus hazañas en el jardín occidental de las Hespérides. El Sol, en definitiva, como símbolo alegórico de Luis XIV, el *Roi-Soleil*, de acuerdo con la divisa, o inscripción emblemática, familiar al hombre del Barroco: *Quod sol in coelis in rex in terra*²².

André Félibien, en su *Description sommaire du château de Versailles* (1674), viene a corroborar esta teoría, al afirmar:

«Il est bon de remarquer d'abord que, comme le Soleil est la devise du Roi, et que les poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe maison qui n'ait rapport à cette divinité; aussi toutes les figures et les ornements qu'on y voit, n'étant point placés au hasard, ils ont relation ou au Soleil ou aux lieux particuliers où ils sont mis»²³.

El Sol se convertirá así en el emblema de Versailles, y Versailles en la morada de su culto. Los símbolos del heliocentrismo cristiano —el sentido místico de la luz en las catedrales góticas, el obelisco egipcio sacralizado de la Roma de Sixto V, la custodia barroca en forma de sol, las alegorías solares alrededor de los altares barrocos, el motivo del sol combinado con el tema del trono de Pedro—, sagazmente interpretados por Sedlmayr²⁴, serán sustituidos en Versailles por otros de carácter profa-

¹⁸ FIGANIOL DE LA FORCE, Jean-Aymar: *Nouvelle Description des Châteaux et Parcs de Versailles et de Marly: contenant une explication historique de toutes les Peintures, Tableaux, Statues, Vases et Ornaments qui s'y voyent; leurs dimensions, et les noms des Peintres, des Sculpteurs et des Graveurs qui les ont faits* (1702), tomo I, à Paris, chez Hochereau, MDCCLXIV, pp. 1-2.

¹⁹ SAINT-SIMON, *op. cit.*, pp. 428-430.

²⁰ SEDLMAYR, Hans: *Epocas y obras artísticas*, tomo II, Madrid, Ediciones Rialp, 1965, pp. 235-237, 247-248.

²¹ MARTIN, John Rupert: *Barroco*, Madrid, Xarait Ediciones, 1986, pp. 124-126. Sobre la vinculación solar de Versailles, véase también GUILLOU, R. P.: *Versailles, le palais du Soleil*, Paris, Plon, 1963.

²² SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 234-235.

²³ FÉLIBIEN, André: *Description sommaire du château de Versailles* (1674), en *Recueil des descriptions des peintures et autres ouvrages faits pour le Roi*, Paris, chez la veuve de Sébastien Mâbre-Cramoisy, 1689, p. 279. Cit. por NÉRAUDAU, Jean-Pierre: *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1986, p. 195.

²⁴ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 233-235, 244-247.



Fig. 5. Jean-Baptiste Tuby: *El carro de Apolo*. Jardines de Versailles.

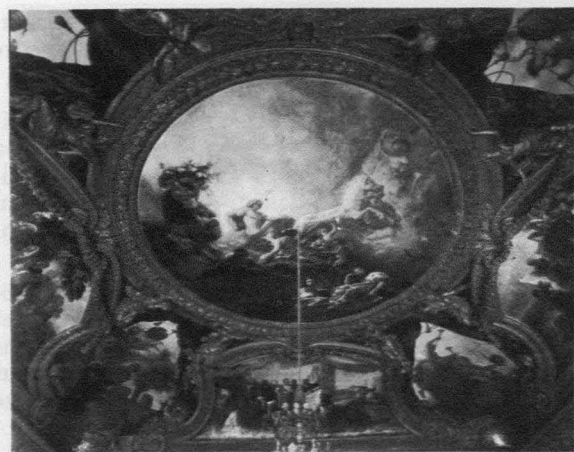


Fig. 6. Charles de La Fosse: *Apolo en su carro acompañado por las Estaciones*. Salón de Apolo. Palacio de Versailles.

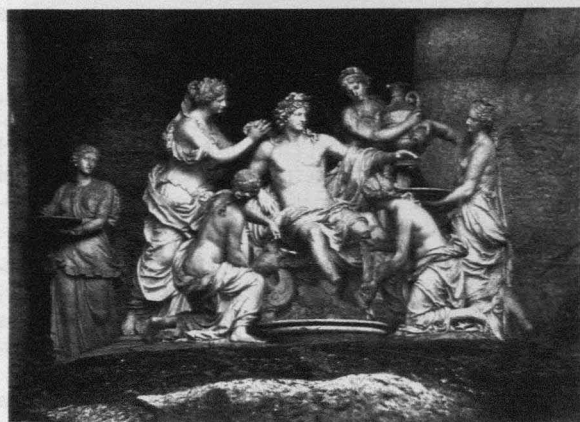


Fig. 7. François Girardon y Thomas Regnaudin: *Apolo servido por las ninfas*. Jardines de Versailles (antiguamente en la Gruta de Tetis).

aseveración es constatada, en efecto, durante el Renacimiento que prestan culto alegórico al rey terrestre. En este sentido, la intención alegórica del Sol se «imagina» en Versailles de múltiples formas: mediante la representación emblemática, plástica o pintada del disco solar o de Apolo-Helios; por medio del urbanismo, jardinería y arquitectura; a través de materiales y elementos que transforman, conservan o modifican la luz; mediante la utilización de materiales dorados o plateados; a través de la mitología y su incidencia sobre los programas iconográficos; y, finalmente, por medio del protocolo cortesano, fiestas y espectáculos.

Para Santiago Sebastián, sin embargo, «las ideas solares que cristalizarán políticamente en Luis XIV como monarca absoluto no fueron creación suya; en Francia había desde el siglo XVI una influencia humanista en este sentido, que fue detectada ya por Campanella en 1638, precisamente cuando nació el mencionado rey»²⁵. Tal

miento por Guillaume de la Perrière Tolosain en su libro de emblemas titulado *La Morosophie* (1553), donde aparece el Sol como símbolo de la majestad real:

«Ainsi qu'aux Cieux nous voyons le Soleil
Représenter de Dieu le grand ouvrage:
Semblablement, Roy usant de conseil
En ce monde est de Dieu le vray image»²⁶.

Idéntico significado otorgará también al Sol Philibert de l'Orme en el primer tomo de su tratado de arquitectura, publicado en 1567:

²⁵ SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 367.

²⁶ LA PERRIÈRE TOLOSAIN, Guillaume de: *La Morosophie de Guillaume de la Perrière Tolosain, Contenant Cent Emblemes moraux, illustrez de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains François*, à Lyon, par Macé Bonhomme, 1553, n.º 63. Cit. por HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978, pp. 14 y XLVII. Sobre el valor emblemático del Sol, véanse los ejemplos recogidos en esta última obra, pp. 11-30.

«Lequel —le Soleil— estant au milieu des planetes, nous represente et figure un Roy qui doit estre logé au milieu de son Royaume (...)». ²⁷.

Como puede comprobarse, la imagen solar había sido asociada ya en la segunda mitad del siglo XVI a la figura de Enrique IV de Francia, aunque será con su hijo Luis XIII cuando ésta adquiera una nueva dimensión, como así demuestra la siguiente oración fúnebre pronunciada a su muerte:

«Quoi donc, grand Soleil de nos Rois! Helás! Au milieu de votre course, êtes-vous déjà au couchant, et d'un si haut point de gloire, êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel Astre, vous montez en vous abaissant, et vous mesurez meme vos élévations par vos chutes» ²⁸.

Tomaso Campanella, finalmente, afianzaría la imagen solar del rey en dos importantes obras: *La Ciudad del Sol* (1623), utópica república filosófica, y la *Églogue pour la naissance du Dauphin* (1638), compuesta con motivo del nacimiento del Delfín de Francia, futuro Luis XIV.

En cualquier caso, esta identificación solar de la monarquía no es nueva ni exclusiva de Francia. En España, un ejemplo característico lo tendríamos en Felipe IV, contemporáneo de Luis XIV, cuyo ordinal coincidía con el del Sol en la jerarquía celeste, siendo celebrado como el «Rey Planeta» e identificado por Juan de Caramuel como Apolo Sol, bajo la divisa de *illuminat et foveat* ²⁹.

Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina, en su libro sobre *El Barroco*, comparan, muy acertadamente, el fenómeno del simbolismo solar en ambas monarquías, la española y la francesa, escribiendo al respecto:

«El simbolismo solar referido a la monarquía era una constante en la tradición española, cuyos precedentes se podían remontar a Nicolás Lalaing en época de Fernando el Católico. (...) Pero en España el mito solar era una de las varias opciones a que se podía recurrir; era una imagen, no la imagen, como estaba sucediendo en el entorno de Luis XIV. Era, además, una idea fundamentalmente literaria, y su incidencia sobre las artes plásticas se va a producir sobre todo en el terreno de la emblemática, el género que está a mitad de camino entre el dibujo y la literatura, pero su aparición en otros terrenos del arte y la fiesta es excepcional y esporádica, y como tal hay que considerar la que se celebró en Roma para conmemorar el nacimiento de Carlos II bajo el título de *Li splendori luminosi del Sole della Monarchia di Spagna*. En todos estos casos, el paralelismo entre el Sol y la rea-

leza queda dentro de los márgenes de una metáfora de corte fundamentalmente literario. No se produce jamás una deificación de la persona del monarca; sus efectos son beneficiosos como los del Sol, su muerte es como el ocaso del Sol, su presencia es inmediata como la del Sol, pero nunca el Rey de España, que, sin embargo, puede ser Hércules, es el Sol, como lo era Luis XIV (...)» ³⁰.

Para Luis XIV, el mito solar tendría, ante todo, un claro significado político. El Sol, como fuente de vida, de luz y de calor, como personificación de lo viril, como fuerza heroica, creadora y dirigente, como símbolo del poder y la gloria, de la espiritualidad y la sabiduría, constituye, en efecto, la imagen más válida para significar los constantes beneficios que la monarquía recibe de su rey, así como los permanentes desvelos de éste hacia sus súbditos.

En 1662, con ocasión de la famosa fiesta del «Carrusel» celebrada en honor del nacimiento del delfín, Luis XIV adoptó definitivamente el emblema al que va unido su nombre: el de «Rey Sol». El soberano, con este motivo, escribió en sus *Memorias*:

«Se eligió como cuerpo el sol, que, en las reglas de ese arte, es el más noble de todos, y que, por la cualidad de único, por el resplandor que lo rodea, por la luz que comunica a los demás astros que le forman como una especie de corte, por el reparto igual y justo que hace de esa misma luz entre todos los diversos climas del mundo, por el bien que causa en todos los lugares, al producir sin cesar en todas partes la vida, la alegría y la acción, por su movimiento sin tregua, en el que sin embargo parece siempre quieto, por esa carrera constante e invariable, de la que no se aparta ni se desvía jamás, es sin duda la más viva y la más bella imagen de un gran monarca» ³¹.

A partir de ahora, Luis XIV aparecerá como el Sol, como el centro del Universo que tiene su morada o santuario en Versalles y alrededor del cual giran los otros astros, es decir, la corte que le rodea. Desde esta perspectiva, el Rey Sol encarnaría la divinidad; Versalles sería su templo; los ministros y la alta nobleza, sus oficianes; y, finalmente, los fieles que rinden culto a este nuevo Apolo, sus cortesanos.

«Il est entendu —precisa Jean-Pierre Néraudau— que le Roy est le Soleil; les Heures et les Saisons l'escortent et célèbrent l'immuable ordonnance cosmique qui gravite autour de lui; il est Apollon, le dieu du Parnasse, inspireur des arts, dont les Muses, ses compagnes habituelles, chantent à l'unisson la puissance créatrice qu'il distribue généreusement» ³².

²⁷ L'ORME, Philibert de: *Le premier tome de L'Architecture*, à Paris, chez Federic Morel, 1567, «Epistre aux lecteurs», fol. 3.

²⁸ BOUHOURS, Dominique: *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, chez la veuve de Sébastien Mâbre-Cramoisy, 1687, dialogue IV, p. 466 y ss. Cit. por NÉRAUDAU: *op. cit.*, p. 28.

²⁹ CHECA CREMADES, y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ *Idem*, *id.*, pp. 182-183.

³¹ Luis XIV: *Memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 98. Sobre la simbología solar en la política de Luis XIV, véase PACCIANI, R.: «Heliaca'. Simbología del Sole nella politica di Luigi XIV», en *Psicon*, 1, 1974, pp. 69-77.

³² NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 63.

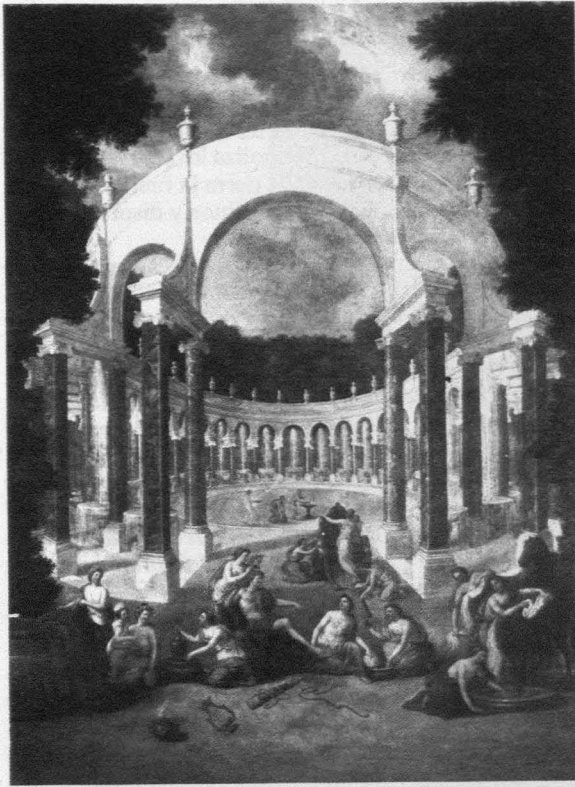


Fig. 8. Jean Cotelle: *Bosquete de la Columnata en los jardines de Versailles*. Museo de Versailles.

La comparación del Rey con el Sol se había convertido, pues, en una metáfora que los cronistas e historiadores contemporáneos no tardarían en difundir:

Charles Perrault ve a Luis XIV como un nuevo Apolo que se retira a Versailles después de haber hecho el bien al mundo entero, del mismo modo que el dios solar descendía con Tetis en su gruta marina tras haber dado la vuelta a la tierra:

«Mettre Apollon que va se coucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter le Roi qui vient se reposer à Versailles, après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde»³³.

Claude-Charles Guyonnet de Vertron, por su parte, comparará Versailles con un nuevo Panteón. Luis XIV pasará a convertirse así en el *Roi-Panthéon*, aunando en su sagrada persona las perfecciones y virtudes de los dioses antiguos:



Fig. 9. Luis XIV a los quince años vestido de Sol para un baile. Biblioteca Nacional de París.

«Votre empire, Sire, subsistera éternellement, comme votre auguste nom; quoique les dieux se trouvent tous aujourd'hui dans votre palais enchanté, et que leur présence le rende avec Votre majesté plus considérable que ne fut le Capitole, chacun d'eux s'empresse à me secourir et à embellir ce Temple, dont vous serez toujours le plus bel ornement. Versailles est maintenant un Panthéon; l'ancien fut bâti par Agrippa qui le dédia à Jupiter le Vengeur: pour moi, Sire, je ne crains point de passer pour flatteur, ni pour profane, en vous faisant la dédicace du nouveau, comme à l'Auguste Apollon de la France... Peu s'en faut, Sire, que je n'appelle Votre Majesté le Nouveau Panthéon, puisque sa personne sacrée renferme les perfecciones des divinités du paganisme, l'intelligence de Saturne, la puissance de Jupiter, la valeur de Mars et l'éclat d'Apollon»³⁴.

³³ PERRAULT, Charles: *Mémoires de ma vie* (1757), édition P. Bonnefon, 1909, p. 110. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 204.

³⁴ GUYONNET DE VERTRON, Claude-Charles: *Le Nouveau Panthéon, ou le rapport des divinités du paganisme, des héros de l'Antiquité et des Princes surnommés grands aux vertus et aux actions de Louis-le-Grand*, Paris, chez J. Morel, 1686. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 65-66.

REPRESENTACION EMBLEMÁTICA, PLÁSTICA O PINTADA DEL SOL EN VERSALLES

La imagen del Sol podemos encontrarla representada en Versalles bajo diversas formas:

— *Por medio de un disco solar plástico*, frecuentemente dorado, con rostro y rayos alrededor, en una representación puramente emblemática³⁵. Así se nos muestra en los tallados batientes de algunas puertas del palacio (Fig. 1); en los trofeos de armas de la Galería de los Espejos (Fig. 2); en el enrejado en forma de abanico que cerraba las puertas de la Gruta de Tetis (Fig. 23); o en el gran *Jarrón del Sol* del Parterre de Latona (Fig. 3).

— *Como alegoría solar plástica alrededor del altar mayor de la Capilla Real del palacio*, dentro del simbolismo heliocentrista cristiano de los altares barrocos, según el modelo difundido por Gianlorenzo Bernini, creando, en palabras de Sedlmayr, «una impresión sensible-espiritual» que combina elementos seminaturalistas en la representación del sol radiante con la realidad del misterio de Cristo —Cristo en la Hostia, Cristo invisible en el trono del altar—³⁶. Por su carácter sagrado, este es, precisamente, el único lugar de todo Versalles donde el sentido alegórico del Sol aparece unido a Cristo, al «Sol inteligible», en lugar de al Rey (Fig. 4).

— *Mediante la figura, pintada o esculpida, del Apolo-Helios*, sola o combinada con hechos del mito de Apolo: Apolo guiando su tiro de cuatro caballos; venciendo a las potencias de las tinieblas que hostilizan el orden del mundo; descansando de sus hazañas, etc.³⁷.

En Versalles, la más frecuente representación de Apolo-Helios es aquella en la que el dios aparece sobre su carro tirado por cuatro briosos corceles, según la descripción del «Carro del Sol» ofrecida por Cesare Ripa en su célebre *Iconología*, aparecida en Roma en 1593 y traducida al francés por Jacques Baudoin en 1644³⁸, donde podemos leer:

«Se representa al Sol en la figura de un jovencito gallardo y desnudo, adornado con una dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier.

Tiene extendido el brazo derecho, y sostiene sobre su mano abierta tres figurillas que representan las Tres Gracias. Con la izquierda sujeta el arco y las saetas, apareciendo muerta a sus pies una serpiente, atravesada por una flecha.

«Se representa joven, apoyándonos en la autoridad de los poetas, entre otros Tibulo, quien dice: *Que solo Baco y Febo eternamente permanecen*, etc.

«Con su juventud se quiere simbolizar la pujanza del Sol, siempre productor, gracias al calor que desprende, de las más nuevas y bellas de las cosas.

«Sostiene con la izquierda las Tres Gracias, mostran-

do así que cuanto hay de bueno y bello en este mundo su luz nos lo produce, siendo en gran parte causa de su aparición y acrecimiento.

«La serpiente muerta y atravesada por los dardos se pinta para recordar la fábula de Pitón, a la que dio muerte Apolo, y simboliza los rejuvenecedores efectos que produce en la tierra la fuerza solar, desecando los humores superfluos y disolviendo toda corrupción.

«La figura que decimos aparecerá hermosamente dispuesta, y yendo sobre un Carro al que Ovidio, en su segundo libro de las *Metamorfosis*, describe del siguiente modo:

«*De ricas gemas está adornado este bello Carro, teniendo de oro su timón y sus ejes. También la parte redonda de las ruedas, todo a su alrededor, ha sido recubierta con una capa de oro macizo. Sus rayos, que hacen más claro el día, son de plata y piedras preciosas, todo sutilmente trabajado, todo lo cual juntamente tanta luz expande que este Carro, cuando surca el Cielo, no puede vislumbrarse desde la tierra.*

«Dicho Carro, según nos dice Bocaccio en el lib. IV de la *Genealogía de los Dioses*, tiene cuatro ruedas, por cuanto en el curso de un año produce cuatro mutaciones en sus tiempos; y va tirado por cuatro Caballos, al primero de los cuales llaman los Poetas Piróo, al segundo Eóo, al tercero Etheón y al cuarto Flegón, representando con ellos la condición y curso de los días; por cuanto a Piróo, que es el primero, se le pinta rojo, ya que al principio de la mañana, reflectándose en los vapores que se levantan de la tierra, aparece el Sol de un color rojizo, mientras va amaneciendo; a Eóo, que es el segundo, se le pinta blanco, porque habiendo ya aparecido el Sol enteramente y habiendo expulsado los vapores que dijimos, ya resplandece y está claro por entero; al tercero, que es Etheón, se le representa de un rojo inflamado, tirando al amarillo, por cuanto el Sol, afirmándose ya en el tercer cielo, se muestra aún más resplandeciente; el último es Flegón, y aparece de color amarillo, casi negro, mostrando la declinación del astro hacia la tierra, al tiempo que va oscureciendo mientras la rebasa»³⁹.

A la descripción precedente respondería la fuente del *Carro de Apolo*, majestuoso grupo en plomo dorado ejecutado por Jean-Baptiste Tuby. Representa el amanecer: del estanque de su mismo nombre, en el eje principal del parque —dedicado al mito de Apolo-Helios—, emerge Apolo en su carro marino conduciendo los caballos del Sol naciente (Fig. 5). Muy expresiva resulta, en este sentido, la poética descripción de Pierre de Nolhac:

³⁵ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 236.

³⁶ *Idem, id.*, p. 247.

³⁷ *Idem, id.*, p. 236.

³⁸ Sobre la influencia de la *Iconología* de Ripa en el estilo Luis XIV, véase WEIGERT, Roger-Armand: *L'époque Louis XIV*, París, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 18-19.

³⁹ RIPA, Cesare: *Iconología*, tomo I, Madrid, Ediciones Akal, 1987, pp. 167-168.



Fig. 10. Jean Nocret: *La Asamblea de los dioses*. Museo de Versalles.



Fig. 11. Joseph Werner: *Triunfo de Luis XIV*. Museo de Versalles.



Fig. 12. Joseph Werner: *Luis XIV, como Apolo, abatiendo a la serpiente Pitón*. Museo de Versalles.

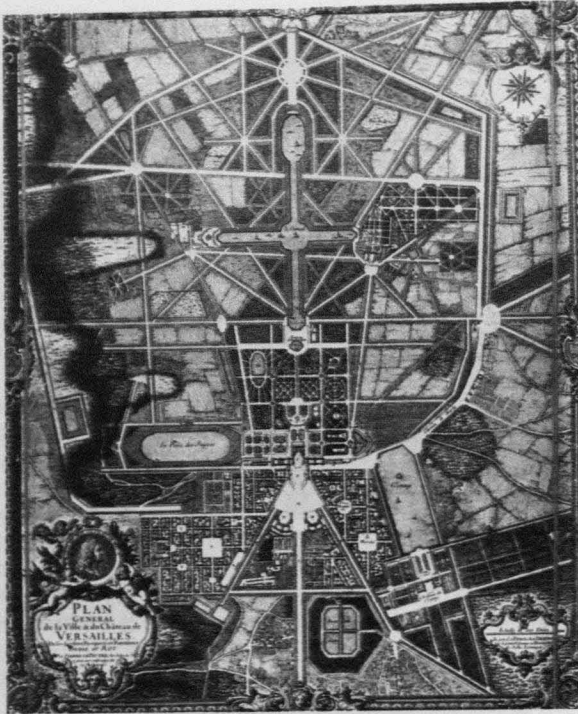


Fig. 13. Plano general de Versalles. Grabado de Pierre Le Pautre. Biblioteca Nacional de París.

«Le matin est venu; Apollon reposé quitte la grotte marine de son épouse Téthys. Le voici qui sort des eaux sur son char lumineux jetant devant lui des rayons (...)»⁴⁰.

Señalar también, dentro de esta modalidad iconográfica, la luminosa composición de *Apolo en su carro acompañado por las Estaciones*, pintada por Charles de La Fosse en el techo del Salón de Apolo (Fig. 6).

La más fiel imagen del descanso de Apolo la encontraríamos, por su parte, en el magnífico grupo escultórico de François Girardon y Thomas Regnaudin que representa a *Apolo servido por las ninfas* (Fig. 7), emplazado originariamente en el nicho central del interior de la Gruta de Tetis y flanqueado por otros dos nichos similares que albergaban *Los caballos del Sol cuidados por los tritones*, esculpidos por Gilles Guérin y los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy (Fig. 24). Quería simbolizarse así el reposo submarino de Apolo-Helios una vez concluida su jornada celeste. Una escena similar muestra Jean Cotelle en su curiosa vista del *Bosquet de la Colonnade*, en los jardines de Versalles, donde una nube de solícitas ninfas atienden a Apolo, sentado en medio de ellas (Fig. 8). El *Tetis y Apolo* de La Fosse, lienzo pintado para la *Chambre du Couchant* del Gran Triunfo de Versalles, cerraría este grupo.

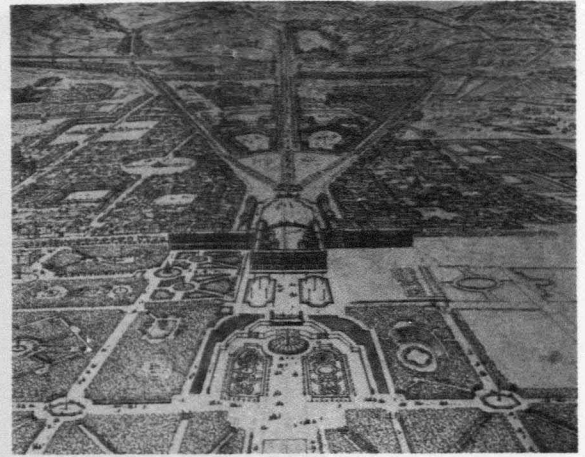


Fig. 14. Vista de Versalles desde los jardines. Dibujo de Israël Silvestre. Museo del Louvre.

— *Luis XIV divinizado, encarnando al Sol o al propio Apolo*. Respecto a la primera posibilidad enunciada, sabemos que en fecha tan temprana como 1653, cuando tan sólo contaba quince años de edad, el joven Luis apareció ya vestido de Sol en un baile (Fig. 9), imagen que se repetirá posteriormente en las fiestas versallescas. Ya como Apolo-Helios, y adoptando algunas de sus formas de representación, el Rey Sol aparecerá divinizado:

Junto a su familia, en el gran lienzo de Jean Nocret titulado *La Asamblea de los dioses*, donde cada miembro de la familia real es retratado con las ropas y los atributos de una divinidad clásica. En este Olimpo terrenal, Luis XIV, sentado en su trono y coronado de laurel, aparece caracterizado como Apolo; Monsieur, su hermano, como Plutón; Ana de Austria, su madre, como Cibele y María Teresa de Austria, la reina, como Juno (Fig. 10).

Guiando el carro del Sol, precedido por la Aurora y acompañado por las Estaciones, en una clara alusión al amanecer, tal y como aparece en la pequeña aguada de Joseph Werner titulada el *Triunfo de Luis XIV* (Fig. 11).

Y, finalmente, abatiendo a la serpiente Pitón, a manera de un nuevo Apolo triunfante en su lucha contra las fuerzas del mal, según nos muestra a Luis XIV el propio Werner en otra de sus aguadas (Fig. 12).

URBANISMO Y VINCULACION SOLAR EN VERSALLES

Por lo que al urbanismo se refiere, la intención alegórica del Sol se imagina en Versalles de dos diferentes maneras:

⁴⁰ VAN DER KEMP, Gerald; HOOG, Simone y MEYER, Daniel: *Versailles. Le château, les jardins et Trianon. Visite complète*, Paris, Editions d'Art Lys, 1981, p. 129.

— *Por la situación del palacio y sus jardines «en el Occidente del mundo»*, es decir en este caso concreto al occidente de París, en relación directa con la ubicación de los jardines paradisiacos de las Hespérides, donde Apolo-Helios descansaba de sus hazañas, orientados igualmente hacia la puesta del Sol⁴¹.

— *Mediante el tema del tridente*, motivo urbanístico típicamente barroco presente en Versalles en las grandes avenidas y alamedas que parecen irradiar del palacio, la morada del Rey Sol⁴². El palacio formaría, en este sentido, el centro focal de dos amplios espacios definidos por perspectivas radiales, delimitando la ciudad a un lado y el paisaje al otro. «Le tracé rectangulaire du palais et des proches jardins —precisa Yves Bottineau— constitue une enceinte sacrée; à partir de celle-ci rayonnent, d'une part, à l'est, la ville avec le trident de ses trois avenues, le quartier Notre-Dame et celui qui a remplacé le vieux Versailles, d'autre part, à l'ouest, le Petit Parc, dont les avenues s'enfuient depuis l'extrémité du Grand Canal voisine du char d'Apollon»⁴³ (Fig. 13). El inmenso palacio constituiría, pues, el nexo de unión entre dos mundos, el público y el privado. «La fachada pública del palacio —escribe Albert E. Elsen— miraba hacia la población y la gente, fuente de recursos financieros y fuerzas de combate del rey. La forma de embudo de la ciudad refleja esta relación. La fachada posterior del palacio miraba a grandes extensiones de jardines privados, zona particular de recreo reservada al rey y a su corte»⁴⁴. Ambas mitades se caracterizan por perspectivas infinitas centradas en el palacio, llegando a formar parte el paisaje del contorno de este sistema aparentemente limitado. Versalles aparece concebido así como una «vista», como un panorama regido por la perspectiva, en palabras de Fernando Chueca Goitia⁴⁵ (Fig. 14).

Del lado de la ciudad, hacia el este, encontramos el motivo del tridente en las tres avenidas principales — *Avenue de Paris*, *Avenue de Saint Cloud* y *Avenue de Sceaux*— que cortan la población y le dan configuración urbanística, y que partiendo del palacio donde el Rey Sol, la luz del mundo, tiene su morada, se desparraman en todas direcciones a modo de rayos solares. Estas tres grandes avenidas iban a converger en la explanada de parada o *Place d'Armes* existente ante el palacio. En el ángulo formado por las tres vías de acceso, Jules Hardouin-Mansart concibió la idea de levantar dos edificios gemelos en forma de arco para las caballerizas reales: se trata de la *Petite Ecurie* y la *Grande Ecurie*, en cuyas fachadas pueden verse representados, al galope, los caballos del Sol. «Lo mismo que en la Antigüedad —continúa

diciéndonos Elsen—, todos los caminos, a la sazón, llevaban a la capital del mundo. La carretera central partía desde París, y, al igual que el palacio, se había construido a lo largo del mismo eje que los Campos Elíseos y el Louvre, extendiéndose unos 15 kilómetros»⁴⁶.

En el parque, frente a la fachada oeste del palacio, el tema del tridente volverá a repetirse en las grandes alamedas o *allées* que irradian del nacimiento del Gran Canal. Es la célebre *patte d'oie*, motivo considerado como el sello de Le Nôtre y utilizado ya en los jardines de Vaux-le-Vicomte.

No podemos considerar, sin embargo, el urbanismo radiante de Versalles como una creación completamente original. Su precedente inmediato estaría en el tridente de la *Piazza del Popolo* de Roma, dentro del plan de transformación urbana acometido por Sixto V y el arquitecto pontificio Domenico Fontana a fines del siglo XVI, plan donde los obeliscos egipcios hallados entre las ruinas romanas fueron utilizados, tras su sacralización, para marcar los nudos del sistema urbanístico, desempeñando a la par un importante papel simbólico como afirmación de la autoridad papal y del triunfo de la Iglesia sobre el paganismo⁴⁷. El obelisco nos da, precisamente, la clave para determinar la posible relación existente entre el tridente romano y su masiva utilización en Versalles: su forma, unida ya desde el antiguo Egipto al sentido alegórico del Sol —rayos solares, dedos del Sol—, una vez sacralizada por medio de la cruz añadida en su cúspide, pasará, en palabras de Sedlmayr, «a ser una alegoría de la virtud santificante, del *sol inteligible*, es decir, de Cristo, que se extiende en las cuatro direcciones, hacia todas las partes del mundo»⁴⁸. No olvidemos que el cuádruple número de sus lados hacía referencia al mundo, regido por el número cuatro desde la Antigüedad. En el caso de los obeliscos de tres caras, que conservan la misma forma esencial, quedaría aún más acentuada la referencia a lo divino, y más concretamente a la Santísima Trinidad⁴⁹. Pues bien, ese sentido solar del obelisco, aplicado a Cristo como «Sol inteligible», pasará en Versalles a ser ostentado por Luis XIV, el Rey Sol.

EL JARDIN DE APOLO-SOL

Asistimos en Versalles a un hecho sorprendente: la conversión del parque en jardín solar dedicado a Apolo-Helios. «Apollon —nos dice Yves Bottineau— a été le sujet privilégié des jardins, dont il constitue la référence dominante»⁵⁰. En los inmensos jardines de Versalles,

⁴¹ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 237.

⁴² *Idem, id.*, pp. 236, 248 y MARTIN, *op. cit.*, p. 124.

⁴³ BOTTINEAU, Yves: *Versailles, miroir des princes*, París, Editions Arthaud, 1989, p. 39. Sobre el urbanismo de Versalles, véase LAVEDAN, Pierre; HUGUENEY, Jeanne y HENRAT, Philippe: *L'urbanisme à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1982, pp. 90-94.

⁴⁴ ELSÉN, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ CHUECA GOITIA, Fernando: *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, p. 145.

⁴⁶ ELSÉN, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁷ Tal es la interpretación dada por SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 12-13, 233-235.

⁴⁸ *Idem, id.*, p. 235.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 80.

trazados por André Le Nôtre y adornados con estanques, fuentes y esculturas⁵¹, el mito solar adquirirá, en efecto, proporciones grandiosas y universales, materializándose en el eje principal del parque, conocido también como eje este-oeste, consagrado a Apolo-Sol, cuyo significado se encuentra implícito en la perspectiva del *Tapis Vert*, que alinea los estanques de Latona y Apolo; en las alamedas paralelas, cuyos cuatro estanques evocan las cuatro estaciones del año; o en la fantástica Gruta de Tetis, ligeramente desviada al nor-este, en un programa iconográfico en el que irán integrándose coherentemente los distintos episodios decorativos (Fig. 15). El eje nort-sur, o eje secundario, dedicado a las divinidades acuáticas, se sitúa, por el contrario, en los lugares que la luz solar ignora, en los dominios de las tinieblas y el caos, simbolizando, según Bottineau, el desorden anterior a la aparición del Sol, encarnado por el propio Luis XIV⁵².

«Los principales episodios de la fábula de Apolo — explica John Rupert Martin— estaban ilustrados en tres obras muy distintas entre sí. El nacimiento del dios y de su hermana Diana estaba representado en el Estanque de Latona; también aparecían los campesinos licios que, por haber perseguido a Latona, fueron convertidos en ranas, alusión al castigo por el delito de lesa majestad; en el *Bassin d'Apollon*, al final del *Tapis Vert*, el carro del Sol surgía de las aguas y Apolo iniciaba su curso diario por el cielo. La grandiosa secuencia alegórica culminaba en la Gruta de Tetis, donde Apolo, en una escenificación simbólica de la puesta del sol, terminaba su arduo viaje sumergiéndose en el mar»⁵³. Las escenas aquí mencionadas corresponden a las fuentes del *Carro de Apolo*, por Jean-Baptiste Tuby, y de *Latona y sus hijos*, magnífico grupo, en mármol blanco, esculpido por los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy (Fig. 16); a las que habría que añadir aquellas otras alusivas a las cuatro estaciones: *Baco* o *El Otoño*, por los hermanos Marsy; *Saturno* o *El Invierno*, por François Girardon; *Ceres* o *El Verano*, por Thomas Regnaudin; y *Flora* o *La Primavera*, por Tuby.

Jean-Pierre Néraudau, en su revelador estudio sobre el «jardín iniciático» de Versalles, centrará su interpretación solar no sólo en el eje este-oeste del parque, consagrado, como hemos visto, a Apolo-Helios, sino también en la *Orangerie* o Jardín de los Naranjos —«donde los frutos de los países del sol maduran entre las piedras»⁵⁴—, situada en el extremo meridional del eje norte-sur y equivalente, según él, al paradisiaco Jardín de las Hespérides, lugar donde reinaba la eterna primavera, si bien, a diferencia del mitológico jardín, éste no

se encontraba al poniente, sino al sur, obedeciendo en Versalles su cambio de orientación a un motivo eminentemente práctico: recibir la mayor cantidad de luz solar posible⁵⁵. El siguiente poema de Jean de La Fontaine vendría a corroborar su tesis:

«Orangers, arbres que j'adore,
Que vos parfums me semblent doux!
Est-il dans l'Empire de Flore
Rien d'agréable comme vous?
Vos fruits aux écorces solides
Sont un véritable trésor;
El le jardin des Hesperides
N'avait point d'autres pommes d'or»⁵⁶.

Una concepción aún más amplia de la alegoría solar que presidía los jardines de Versalles la encontraríamos, finalmente, en el proyecto de Charles Le Brun destinado a poblar el *Parterre d'Eau* mediante un complejo programa escultórico inspirado en la *Iconología* de Cesare Ripa: la idea era erigir un grupo colosal en el centro, el de Hércules derribando a la hidra, y rodearlo por las personificaciones de los elementos, las estaciones, las horas del día, las partes del mundo, los temperamentos humanos y los poemas, formando una especie de microcosmo cuya finalidad, en palabras de Bernard Teyssède, era «adular 'al más grande de los reyes' que destruye a sus enemigos, rige como el sol el ciclo de los tiempos, somete a la naturaleza y a los pueblos, (y) hace de su maravillosa residencia un compendio del universo»⁵⁷. «Entre la façade du château et le bassin de Latone, situé en contrebas —escribe Bottineau—, s'étendait un vaste espace, celui que remplira le parterre d'Eau. Charles Le Brun fut chargé d'imaginer le programme des sculptures qui devaient peupler cet espace. S'écartant de l'évocation du Soleil, c'est-à-dire du roi, il s'orienta vers un résumé allégorique de l'univers: les quatre Heures du Jour, les quatre Saisons, les quatre Parties du Monde, les quatre Tempéraments, les quatre Poèmes et les quatre Éléments. Charles Le Brun élaborera son programme en partant de *L'Iconologie* de Cesare Ripa et chercha moins, dans les dessins destinés aux sculpteurs, le plaisir des yeux et des sens que la puissance expressive de l'art, chargée d'une valeur universelle, conformément à la pensée du classicisme contemporain»⁵⁸.

LA ARQUITECTURA Y EL SOL EN VERSALLES

El actual *Château de Versailles*, mandado construir por Luis XIV sobre el antiguo castillo o pabellón de ca-

⁵¹ Sobre los jardines de Versalles, véanse: VAN DER KEMP y otros, *op. cit.*, pp. 92-149; JEANNEL, *op. cit.*, pp. 46-85; HANSMANN, *op. cit.*, pp. 104-134.

⁵² BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 80.

⁵³ MARTIN, *op. cit.*, pp. 125-126.

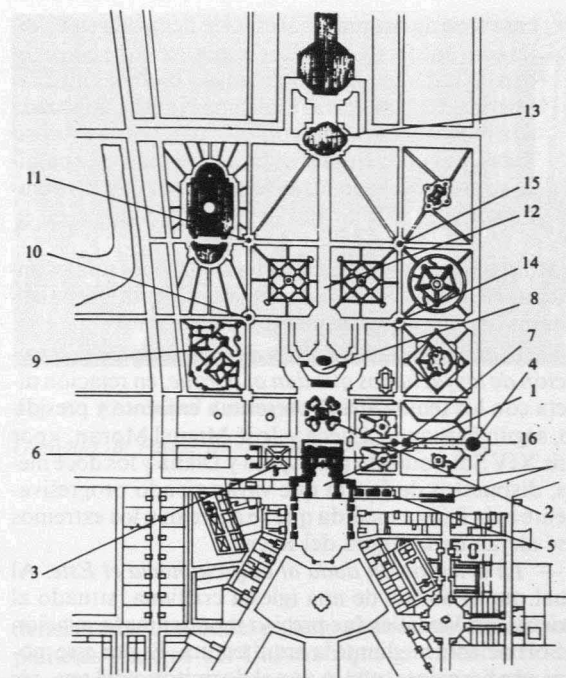
⁵⁴ JEANNEL, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 206-208.

⁵⁶ LA FONTAINE, Jean de: *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1669), à la Haye, chez Adrian Moetjens, MDCCVII, livre I, pp. 5-6.

⁵⁷ TEYSSÈDE, Bernard: *El arte del siglo de Luis XIV*, tomo I, Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 154.

⁵⁸ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 82.



Les jardins en 1674

1. Cour de Marbre et cour Royale. — 2. Parterre d'eau. — 3. Parterre du Midi. — 4. Parterre du Nord. — 5. Grotte de Thétis. — 6. Bassins des Couronnes. — 7. Bassin de la Pyramide. — 8. Parterre de Latone. — 9. Labyrinthe. — 10. Saisons (Bacchus). — 11. Saisons (Saturne). — 12. Allée-royale. — 13. Bassin d'Apollon. — 14. Saisons (Cérés). — 15. Saisons (Flore). — 16. Bassin du dragon.

Fig. 15. Plano de los jardines de Versailles en 1674.

Eje este-oeste.

za levantado por Luis XIII en 1624, constituye, sin lugar a duda, el símbolo político y artístico más poderoso de la Europa de finales del siglo XVII, marcada por la hegemonía del *Grand Siècle* francés. Louis Le Vau, en 1669, envolvió el núcleo del antiguo palacete, en piedra y ladrillo, mediante un gran bloque central en forma de U que dejó libre el patio primitivo al fondo, delimitando una *cour d'honneur* muy profunda. Jules Hardouin-Mansart, ya en la década de los ochenta, prolongaría la fachada del parque con sendas alas laterales dispuestas en ángulo recto: a la izquierda, al sur, para los príncipes reales, construida entre 1678 y 1682, y la derecha, al norte, levantada entre 1685 y 1689 y destinada a albergar las dependencias de los ministerios. Serán dichas alas transversales las que confieran, precisamente, al palacio su



Fig. 16. Gaspard y Balthazar Marsy: *Latona y sus hijos*. Jardines de Versailles.

marcado sentido de la horizontalidad y un monótono ritmo compositivo en la ordenación de sus fachadas, cuyo trazado, profundamente italiano, parece inspirarse en el proyecto definitivo de Bernini para el Louvre (1665)⁵⁹.

La decoración interna, coordinada y diseñada por Charles Le Brun y su equipo de ayudantes, fue ejecutada en la Manufactura de los Gobelinos —*Manufacture Royale des Meubles de la Couronne* era su título oficial—, establecida en París en 1663 por Colbert y dirigida por Le Brun, a cuyas órdenes trabajaron liceros, pintores, bronceistas, lapidarios, orfebres y plateros⁶⁰. «La riqueza de los materiales y su delicada elaboración —nos dice Leonardo Benevolo— no faltan en ningún detalle; el repertorio figurativo utiliza toda la tradición conocida y obedece a un complejo programa

⁵⁹ Sobre Versailles y sus diferentes etapas constructivas, véanse los trabajos de NOLHAC, Pierre de: *La Création de Versailles*, París, chez Louis Conard, 1925; MARIE, Alfred et Jeanne: *Versailles au temps de Louis XIV*, París, Imprimerie Nationale, 1976; VERLET, Pierre: *Le Château de Versailles*, París, 1985; WALTON, G.: *Louis XIV's Versailles*, Chicago, 1986; BOTTINEAU, *op. cit.*

⁶⁰ Sobre esta célebre Manufactura, véanse: JOUIN, Henry: *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, París, Imprimerie Nationale, 1889; WEIGERT: *op. cit.*, p. 17; BLUNT, *op. cit.*, pp. 332-334; FLEMING, John y HONOUR, Hugh: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 346.

simbólico, minucioso, nunca hasta entonces concebido y efectuado dentro de la esfera profana, con tal rigor y amplitud. Toda la mitología, relacionada directa o indirectamente con la imagen del Sol, se utiliza para glorificar, hasta un límite realmente paradójico, la persona del Rey Sol»⁶¹.

En Versalles, y posteriormente en Marly⁶², Luis XIV quiso reflejar, a su manera, la visión alegórica que de la mansión solar ofrecieron en la Antigüedad clásica Publio Ovidio Nasón y Lucio Apuleyo en *Las Metamorfosis* y *El Asno de Oro* respectivamente. Así la describía Ovidio en su famoso poema:

«El palacio del Sol se elevaba sobre altas columnas y resplandecía de oro reluciente y de piropro (carbunclo) que imita a las llamas; tenía los techos cubiertos de brillante marfil, y las dos hojas de la puerta irradiaban con luz de plata. Pero a la riqueza de los materiales sobrepujaba el primor de su elaboración. Porque en ellos había Múlciber (Vulcano) moldeado en relieve los mares que ciñen por todas partes la tierra, y la esfera terrestre y el cielo que está suspendido sobre ella. (...) Por encima de estas escenas aparece la imagen del cielo refulgente con sus signos zodiacales, seis en la hoja derecha de la puerta y otros tantos en la izquierda»⁶³.

Apuleyo, por su parte, ofrecía en su novela la siguiente descripción:

«(...) entre los árboles, y precisamente en el centro del bosque y junto a la corriente del agua, había una mansión real: en su construcción no había intervenido la mano del hombre, sino el arte de la divinidad. Bastaba acercarse a la entrada para darse una cuenta de que tenía ante sí la lujosa y plácida residencia de algún dios. Los artesanos, allá en lo alto, esculpidos en tuya y marfil, descansan sobre columnas de oro; las paredes, completamente cubiertas de bajorrelieves de plata, representan a los ojos del visitante animales salvajes y otros por el estilo. (...) En el mismo pavimento, diminutas piedras preciosas y labradas oponen su colorido en variadas representaciones pictóricas. (...) Las demás estancias de aquella mansión, en toda su anchura y profundidad, son de incalculable valor; las paredes están revestidas de arriba abajo con chapas de oro macizo y brillan con el resplandor propio del oro; esta

casa tendría luz propia si el sol le negara la suya: tales son, en efecto, los haces luminosos que desprenden las habitaciones, las galerías y hasta las mismas puertas. El mobiliario es de una riqueza adecuada a la magnificencia del edificio; parece muy verosímil que el gran Júpiter se ha construido este paraíso como palacio en la tierra para vivir con los hombres»⁶⁴.

Múltiples son las connotaciones e imágenes solares implícitas en la arquitectura de Versalles, siendo reconocibles en los siguientes elementos del palacio:

— *El programa escultórico desarrollado en la decoración de las fachadas que dan al parque*, en relación directa con los temas que se presentan enfrente y presidido, según Fernando Checa y José Miguel Morán, «por Luis XIV Sol, rodeado por Apolo y Diana y los doce meses, dispuestos de forma que vayan siendo progresivamente más fríos a medida que se acercan a los extremos y se alejan de la figura del Rey»⁶⁵.

— *La orientación dada al edificio hacia el Este*. Al igual que el ábside de una iglesia cristiana, situado al Oriente, en Versalles fue preciso representar la relación al Sol naciente mediante la arquitectura. Es por este motivo, precisamente, por lo que el dormitorio del rey —*la Chambre du Roi*—, contradiciendo la perspectiva de la construcción, no da a la fachada tranquila del parque, sino a la del patio⁶⁶. En efecto, Luis XIV, el Rey Sol, quería contemplar desde su cámara cómo, cuando él despertaba, el Sol se alzaba en el horizonte y cómo, cuando se disponía a dormir, el Sol se ponía. La orientación hacia el este de la cámara real habría que relacionarla, según Hans Sedlmayr, con las complejas ceremonias del *lever* y del *coucher* del soberano, escrupulosamente reglamentadas por la rígida etiqueta palatina y entendidas como una alusión alegórica a la salida y a la puesta diaria del Sol, de la «luz del mundo», en una especie de liturgia mítica secular⁶⁷ (Fig. 17).

— *La Cámara del Rey como centro visual del palacio*. En Versalles, el plano general del palacio aparece concebido, según Santiago Sebastián, «como un espectáculo global del cosmos»⁶⁸, aunque no podemos hablar aquí de una planta emblemática en sí mismo como ocurre, por ejemplo, en *San Ivo alla Sapienza*, la célebre obra de Francesco Borromini, según demostró Juan Antonio Ramírez⁶⁹. En el caso concreto que nos ocupa, los distintos salones, estancias, pabellones, alas y depen-

⁶¹ BENEVOLO, *op. cit.*, p. 971.

⁶² Sobre la simbología solar del palacio de Marly, véanse: SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 371 y NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 245-249.

⁶³ OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, libro II, cap. I, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964, pp. 44-45.

⁶⁴ APULEYO, Lucio: *El Asno de Oro*, libro V, cap. 1, Madrid, Editorial Gredos, 1978, pp. 141-142.

⁶⁵ CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, pp. 183-184. Sobre los programas escultóricos de las fachadas y su iconografía, véanse SOU-CHAL, François: «Les statues aux façades du Château de Versailles», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXIX, 1972, pp. 65-110 y SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 364-366.

⁶⁶ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁶⁷ *Idem*, *id.*, p. 237.

⁶⁸ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 367.

⁶⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Salamanca, 1983, pp. 193-223.

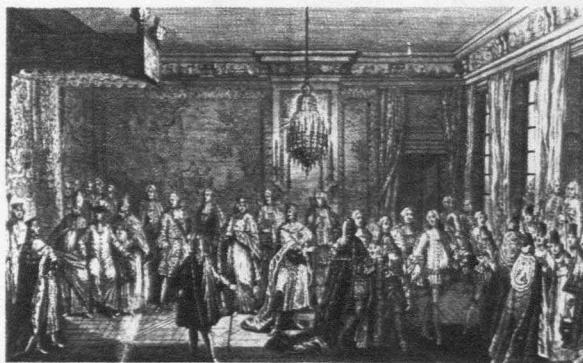


Fig. 17. El «Grand Lever» de Luis XIV.
Grabado de Patas. Biblioteca Nacional de París.

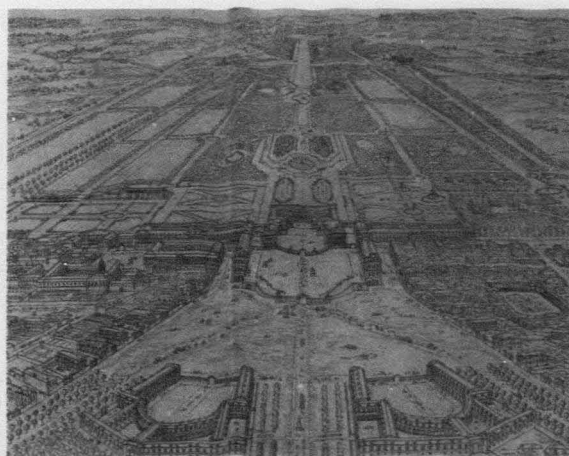


Fig. 18. Vista de Versalles desde la ciudad.
Dibujo de Israël Silvestre. Museo del Louvre.

dencias adicionales del palacio simbolizan los distintos planetas y astros del Universo que giran en torno a la *Chambre du Roi* o santuario del Sol, orientado hacia el este y ocupando el centro de la fachada occidental de la *Cour de Marbre* o Patio de Mármol, es decir, en torno al Rey Sol, omnipresente como Apolo. La Cámara del Rey, cuyo emplazamiento fue fijado por Luis XIV en 1701, se situaba así en el eje central de Versalles que, de este a oeste, unía la Avenida de París con el Gran Canal (Figs. 18 y 21).

Centro visual del palacio, la cámara real aparecía resaltada, al fondo del gran Patio de Honor, mediante un efecto puramente teatral basado en la distribución decreciente del mismo en tres zonas o patios cada vez más cerrados —*Cour d'Honneur*, *Cour Royale* y *Cour de Marbre*— que recuerdan, según Checa Cremades y Morán Turina, «la disposición de unas bambalinas para resaltar primero, cuando aún se está fuera, el efecto de alejamiento, y después, cuando se ha entrado ya en él la sensación de dominio ejercido por el poder sobre el individuo»⁷⁰. Albert E. Elsen, en este mismo sentido y completando lo ya expuesto, escribe: «Este patio, que era gigantesco, retrocedía hacia adentro por el centro del palacio, en distintas etapas. Dirigiéndose hacia la puerta principal, un embajador que lo visitase no entraba en un castillo macizo y fortificado, sino que se veía rodeado gradualmente por unas alas largas y elegantes de un palacio, que se adelantaban a él como brazos hospitalarios, para atraerle a sí»⁷¹. Víctor L. Tapié ve, por su parte, en el antiguo núcleo del pequeño castillo de Luis XIII y en su simbólica *Cour de Marbre* una muestra del respeto

de Luis XIV hacia su padre y sus antepasados: «Un deseo de este orden —explica Tapié— respondía a la idea familiar de la monarquía y, asimismo, a las costumbres de una época en la que se consideraba una virtud mantener y continuar lo que se había recibido. Sentimiento normal en una sociedad apegada a la vida agraria, donde en todas partes se dejaba sentir la eficacia de la tradición»⁷².

Es por las razones expuestas por lo que en Versalles el núcleo del palacio no es, como cabría esperar, el salón del trono, que no existe como tal, sino la referida *Chambre du Roi*, verdadero punto focal de todo el conjunto, situada al fondo del Patio de Mármol, considerado por Bernard Teyssèdre como una especie de «santuario del culto real»⁷³. Justamente en el centro, por encima de la puerta principal —dividida en tres vanos rectangulares encuadrados por columnas dobles— y ocupando los dos pisos superiores, se halla el dormitorio de Luis XIV, el cual se abre, mediante tres grandes ventanales arqueados o «ventanas francesas», a un balcón desde donde el rey realizaba sus apariciones públicas y contemplaba las paradas militares. En el ático, tres vanos más pequeños contribuyen a acentuar la transparencia lumínica de la cámara, confiriéndola un carácter casi místico. Elsen compara el balcón central de la fachada con la «ventana de las apariciones» desarrollada en el antiguo Egipto, si bien aquí habría adquirido un escenario mucho más esplendoroso⁷⁴. Teyssèdre, por su parte, señala cómo «el conjunto de los edificios en torno al patio debe dirigir la mirada hacia un punto único,

⁷⁰ CHECA CREMADES, y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 170.

⁷¹ ELSÉN, *op. cit.*, p. 50.

⁷² TAPIÉ, *op. cit.*, p. 205.

⁷³ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo II, p. 66.

⁷⁴ ELSÉN, *op. cit.*, p. 50.

el balcón del rey; debe inspirarse en un sentimiento único, el respeto al rey»⁷⁵ (Fig. 19).

«La chambre —nos dice Yves Bottineau— trouvait, bien tard dans le règne, une structure et un emplacement dignes de la symbolique monarchique. Elle s'élève sur deux étages. Ce caractère n'est pas rare en France et, à Versailles même, il a permis l'établissement de la voute dans la galerie des Glaces. Le caractère exceptionnel vien de ce que le second étage n'est pas aveugle, mais éclairé par trois fenêtres sur la cour de Marbre, fenestras que ajoutent une clarté abondante et suggestive de majesté, comme pour un temple royal»⁷⁶. En efecto, la simbólica claridad de la cámara, señalada por Bottineau, aludía directamente a la majestad solar de su ocupante, el Rey Sol, quien la convertiría en auténtico santuario de la realeza. «El rey —puntualiza Fernando Chueca Goitia— se coloca al fondo de este espacio abierto como un objeto de culto. Su cámara, en Versailles no hay Salón del Trono, es como un manifestador que todos pueden mirar a sabiendas que allí está la divinización del poder»⁷⁷. Para Sedlmayr, del mismo modo que «la Custodia en forma de sol sólo adquiere su sentido pleno después de haber colocado en su parte central la Hostia, cuyos rayos se hacen, por así decirlo, visibles; el gigantesco conjunto de las formas de Versailles únicamente adquiere su sentido auténtico cuando su centro está ocupado por el motivo central: el *Roi Soleil*»⁷⁸. Y es que Luis XIV, el motivo central al que alude Sedlmayr, se exhibirá, efectivamente, como un objeto de culto en esa especie de «cámara-manifestador» que era su sagrado dormitorio.

De gran interés son, en este sentido, las reflexiones de Jean-Pierre Néraudeau: «Quittant son appartement planétaire —escribe—, le Roi s'installe sur la Cour de Marbre. Après bien des hésitations, il fixe sa chambre dans la pièce centrale du corps principal, où elle se trouve aujourd'hui. C'est alors, en 1701, et alors seulement, que le château eut un centre de gravité, et ce fut la chambre royale. Là se jouaient quotidiennement, derrière la balustrade qui isolait le lit du reste de la pièce, les rituels du lever et du coucher. Ils étaient si rigoureusement ordonnés par le protocole qu'il semblait aux quelques élus admis à les célébrer qu'ils étaient les grands prêtres d'un mystère divin. Et, lorsque le valet de chambre fermait les rideaux du lit royal, il le faisait avec tant de dévotion qu'au lieu de paraître protéger le sommeil du Roi de la

lumière et des courants d'air, il paraissait protéger un secret grand et terrible qu'il fallait dissimuler aux regards. C'était le mystère de la disparition du Soleil qu'il cachait ainsi aux profanes. Ce lit était si sacré qu'on faisait la révérence en passant devant lui, même si le roi n'était pas dans sa chambre, ce qui rappelle cette autre forme de révérence, qu'est, dans une église, la génuflexion des fidèles devant l'autel. Absent physiquement, le Roi était présent symboliquement»⁷⁹.

En el interior de esta fastuosa cámara, el oro, unido al brillo y a la gloria del Rey Sol, resplandece por doquier: en las talladas *boiseries* y estucos que recubren paredes y techos —pilastras, cornisas, motivos escultóricos—, en la balaustrada que separa la alcoba del resto de la habitación, en los dorados bronceos de las chimeneas y en las ricas sederías recamadas en oro que tapizan el lecho y la pared del fondo. Encima de la cama real, un gran relieve, en madera tallada y dorada, esculpido por Nicolas Coustou, representa a *Francia velando el sueño del Rey*. Grandes espejos arqueados, imitando la forma de la «ventana francesa», contribuyen a multiplicar los brillantes destellos dorados de este deslumbrador conjunto, acrecentados por el reluciente piso de parqué de la estancia (Fig. 20)⁸⁰.

— *El simbolismo cósmico del Gran Apartamento*. El *Grand Appartement*, decorado por Charles Le Brun entre 1671 y 1681, ocupa el primer piso de la parte norte del cuerpo central del palacio, enlazando, en ángulo recto, con la Galería de los Espejos, situada al oeste. Comprende una serie de siete salones seguidos, formando *enfilade*, cuyo punto de partida es el Salón de Hércules, en la conjunción del ala norte y el cuerpo central: 1. Salón de la Abundancia; 2. Salón de Venus; 3. Salón de Diana; 4. Salón de Marte; 5. Salón de Mercurio; 6. Salón de Apolo; 7. Salón de la Guerra, en el lugar ocupado antes por el antiguo Salón de Júpiter⁸¹ (Fig. 21). El acceso a estos lujosos salones, en los que se celebraban todas las festividades de la corte, se verificaba por medio de una monumental escalera, la *Escalier des Ambassadeurs*, posteriormente demolida, proyectada por Le Vau —su ejecución se debió a François d'Orbay— y decorada por Le Brun. Su espectacular iluminación cenital, a través de una vidriera rodeada por ménsulas, festones dorados y «espejos de cristal» recordaba al visitante que se hallaba en el dominio cósmico del Rey Sol, cuyo busto presidía esta grandiosa composición⁸².

⁷⁵ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo II, p. 67.

⁷⁶ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁷ CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. Tomo VI. Barroco en Europa*, Madrid, Editorial Dossat, 1984, p. 261.

⁷⁸ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁹ NÉRAUDEAU, *op. cit.*, p. 229.

⁸⁰ Sobre la decoración y el mobiliario de la Cámara de Luis XIV en Versailles, véase MEYER, Daniel: «L'ameublement de la chambre de Louis XIV à Versailles, de 1701 à nos jours», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXIII, 1989, pp. 81-104.

⁸¹ Sobre los salones que conforman el Gran Apartamento, véanse: KIMBALL, Fiske y MARIE, Alfred: «Unknown Versailles. The Appartement du Roi 1678-1701», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1946, fév. pp. 85-112; VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, pp. 26-41; SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 362-364.

⁸² TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, pp. 148-150.

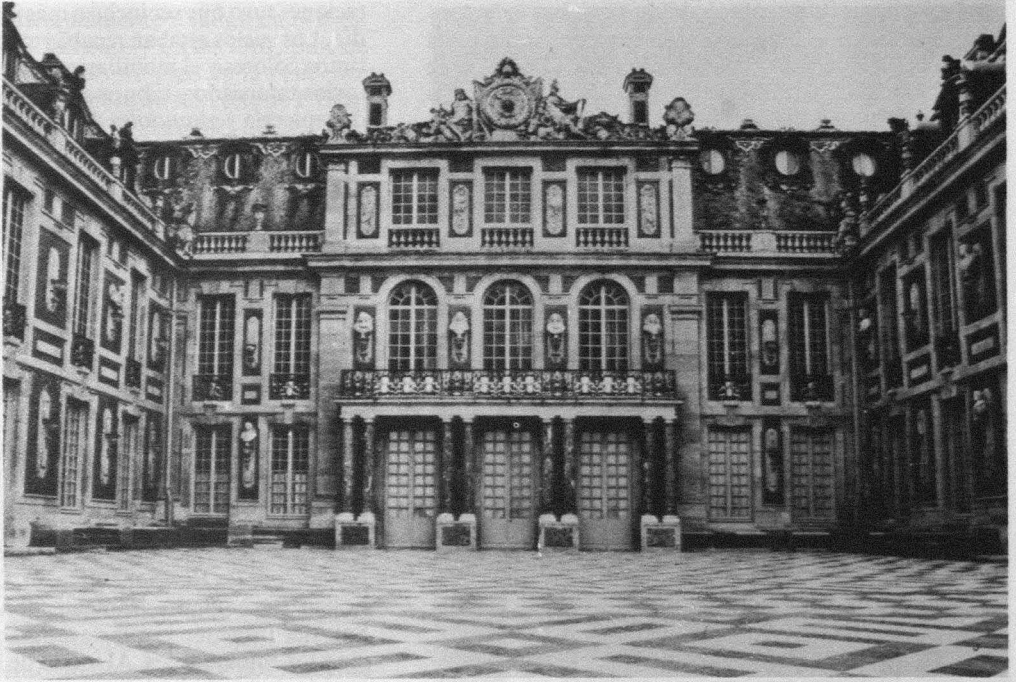


Fig. 19. Patio de Mármol. Palacio de Versailles.

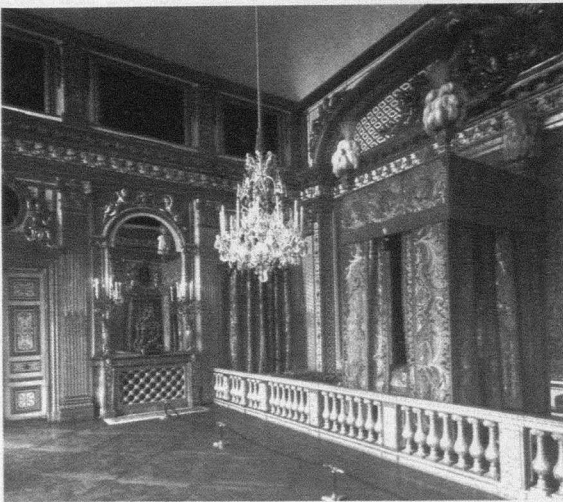


Fig. 20. Cámara del Rey. Palacio de Versailles.

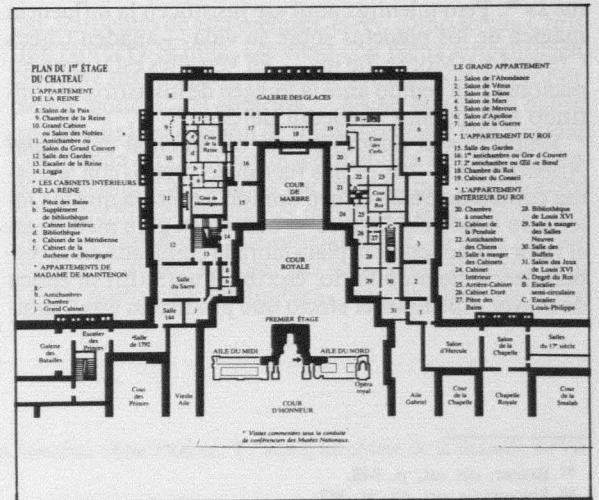


Fig. 21. Plano del primer piso del palacio de Versailles. Cuerpo central y esquema iconográfico del Gran Apartamento.

«La iconografía en estas habitaciones —señala Anthony Blunt— estaba basada en el tema de Apolo o del Sol, con el cual se había identificado Luis XIV. Las siete habitaciones del *Appartement* del rey llevaban los nombres de los siete planetas, culminando en el Salón de Apolo que era, muy apropiadamente, el del trono. En cada salón se presentaban los atributos particulares del planeta en cuestión, en forma de fábulas o alegorías referidas a los grandes reyes del pasado. En el Salón de Venus se exponía la influencia del amor sobre los reyes; en el Salón de Mercurio el tema es el de la sabiduría de los reyes; en el Salón de Marte son los grandes reyes guerreros de la antigüedad»⁸³. Los techos de estas salas, pintados bajo la dirección de Le Brun, representaban, en definitiva, las hazañas de los héroes antiguos en relación con las del propio Luis XIV y con cada uno de los siete planetas.

En el Gran Apartamento planetario del palacio de Versalles se hace, pues, evidente, según Santiago Sebastián, «el deseo de hacer del rey francés, monarca absoluto, un señor cósmico»⁸⁴, afirmación que podemos constatar, en efecto, a través de la interpretación dada por André Félibien:

«Comme le Soleil est la devise du Roi, l'on a pris les sept planètes pour servir de sujet aux tableaux de sept pièces de cet appartement, de sorte que dans chacune on doit y représenter les actions des héros de l'Antiquité qui auront rapport à chacune des planètes et aux actions de Sa Majesté»⁸⁵.

El tema es semejante al que había desarrollado Pietro da Cortona hacia 1640 en los techos del *Palazzo Pitti* de Florencia, cuyo programa, en palabras de Rudolf Wittkower, «se puede considerar como una especie de calendario astromitológico de la vida y logros de Cosme I»⁸⁶. Pero mientras aquí «se insistía en la influencia mágica de los planetas sobre su vida —añaden Checa Cremades y Morán Turina—, en Versalles estas preocupaciones han cedido ante la imagen de los astros en continuo movimiento alrededor del Sol»⁸⁷.

Respecto a la magnificencia ornamental del *Grand Appartement* —sus techos fueron decorados con la misma combinación de estuco dorado y pintura que la Galería de Apolo del Louvre—, basada en gran medida en el valor simbólico de la plata labrada empleada en su resplandeciente mobiliario, escribe Blunt: «En su época de mayor esplendor el efecto que producían estas habi-

taciones tuvo que ser incluso más impresionante que hoy día. Los suelos estaban recubiertos con mármoles de distintos colores y el mobiliario consistía en mesas y escritorios taraceados, taburetes recubiertos de terciopelo o de tapicería y *girandoles* de bronce dorado. En el Salón de Mercurio, que era el dormitorio oficial, había además un juego completo de mobiliario en plata, que incluía una balaustrada rodeando la alcoba, de ocho centímetros de altura, cuatro jofainas de tres pies de altura, dos pedestales para quemadores de perfume, un par de morillos y una araña de luces. Todo este lujo fue efímero, ya que en 1684 se hubieron de levantar los suelos de mármol por razones prácticas y el mobiliario de plata se envió a fundir a la Casa de la Moneda en 1689, durante la crisis financiera de la guerra de la Liga de Augsburgo»⁸⁸.

— *El salón de Apolo como símbolo del poder real*. El *Salon d'Apollon*, el más suntuoso del Gran Apartamento, estaba consagrado al símbolo del Rey, el Sol, como así indica el óvalo central del techo pintado por Charles de La Fosse, donde se ve a *Apolo en su carro acompañado por las Estaciones* (Fig. 6). Dado su carácter simbólico, fue aquí, precisamente, donde Luis XIV situó la Sala del Trono, en la que de ordinario concedía audiencia a los embajadores. Al fondo de la pieza, revestida de terciopelo bordado de oro en invierno y de brocado de oro y plata en verano, y sobre un estrado recubierto por una alfombra de Persia con fondo de oro, se alzaba el gran trono de plata, de dos metros sesenta de alto, rematado por un dosel adornado con una alegoría de la Fama. En 1689 este espléndido trono sería reemplazado por otro similar de madera dorada. Frente a él, encima de la chimenea, el gran retrato de Luis XIV pintado por Hyacinthe Rigaud⁸⁹. «Rodeado de príncipes de la sangre —escribe Philippe Erlanger—, Luis XIV estaba sentado, vestido con un traje de terciopelo negro recubierto por completo de diamantes que relumbraban al resplandor de las innumerables bujías. Verdaderamente era la aparición del Rey Sol»⁹⁰.

— *El desplazamiento de la Capilla Real respecto al eje central del palacio*. Su peculiar ubicación, cerca del ala norte, romperá con la tradición de situar la Iglesia en el eje principal del edificio, como venía ocurriendo en las residencias reales españolas —en el Monasterio de El Escorial o en el Alcázar de Madrid— para colocarla a un lado, como si de una dependencia más se tratara (Fig. 21). La *Chambre du Roi*, situada en el eje central del palacio y convertida por Luis XIV en auténtico *sanctuaire de la Royauté*, será en Versalles, como ya apuntamos, la verdadera protagonista del conjunto, ocupando

⁸³ BLUNT, *op. cit.*, p. 348.

⁸⁴ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 362.

⁸⁵ FÉLIBIEN, *op. cit.*, pp. 291-292. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 217-218.

⁸⁶ WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, p. 253.

⁸⁷ CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁸ BLUNT, *op. cit.*, pp. 347-348.

⁸⁹ VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, pp. 38-39.

⁹⁰ ERLANGER, Philippe: *Luis XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 242.

el lugar asignado tradicionalmente a la iglesia. «Il est significatif —escribe Bottineau— qu'en 1701, puis en 1710, deux éléments essentiels du plan de la résidence aient été mis en place: la chambre du Roi, tête de L'État, au centre de Versailles entier; la chapelle, demeure du Dieu chrétien, latéralement, mais au-dessus des toitures et des balustrades. Il y a là la traduction de la conception de la monarchie française: le roi sert son Dieu, mais il se loge lui-même en premier. Dans la distribution espagnole de la résidence royale à l'Escorial ou à l'Alcazar de Madrid—, c'est la chapelle qui se trouve sur l'axe central de l'édifice»⁹¹.

Ambas dependencias, Cámara Real y Capilla, aparecen, además, orientadas hacia el este, en relación directa al Sol naciente, mostrando al Rey a Cristo en un mismo plano simbólico. En este sentido, advierte Sigfried Giedion, «el castillo de Versalles simboliza el suplantamiento de la autoridad eclesiástica del Papa por el absolutismo secular de un rey»⁹². En efecto, en Versalles, durante la misa, celebrada diariamente a mediodía, los asistentes permanecían de pie dando la espalda al altar y mirando al rey que, desde su tribuna, situada en el extremo oeste del piso superior, asistía al oficio religioso arrodillado sobre un almohadón de terciopelo, en un ritual que, como comentó un observador y nos recuerda Christopher Hibbert, parecía «responder a una especie de subordinación, pues se diría que el pueblo adoraba al rey y sólo el rey adoraba a Dios»⁹³.

La *Chapelle Royale* de Versalles, edificada por Jules Hardouin-Mansart y Robert de Cotte entre 1699 y 1710, año de su consagración, responde al esquema tradicional de capilla palatina basilical de dos plantas —la *Sainte-Chapelle* de París sería un claro precedente—, la baja, con arcadas, para los servidores y oficiales de la corte, y la alta, con esbeltas columnas corintias, para el rey y los dignatarios, en comunicación directa con el *Grand Appartement*. Una gran bóveda de medio cañón, aligerada por enormes lunetos y pintada por Antoine Coyppel —desarrolla el dogma de la Santísima Trinidad— aumenta la elevación de la nave, de proporciones casi góticas. El exterior, por su parte, concuerda perfectamente con el interior, aunando claridad y racionalismo, a pesar de la despiadada crítica del duque de Saint-Simon, para quien la Capilla Real ofrecía el triste aspecto de «un inmenso catafalco»⁹⁴.

En su distribución interior, que recuerda la fachada de la Columnata del Louvre, encontramos un contenido doblemente simbólico en la relación existente entre la base maciza y la «transparente» de la planta princi-



Fig. 22. Capilla Real de Versalles. Interior.

pal. Partiendo de esta premisa, el rey, como señala Christian Norberg-Schülz, «se eleva con plena autosuficiencia sobre sus súbditos, lo cual se subraya con las proporciones 'góticas' del espacio»⁹⁵; hecho éste al que habría que añadir la sensación de transparencia y luminosidad que inunda el piso superior, conseguida a través de grandes ventanales arqueados y acentuada por la utilización de piedra blanca, brillantes mármoles policromos y dorados ornamentos⁹⁶ que reflejan la luz, en clara alusión tanto a la majestad solar del Rey como al misterio de Cristo como «Sol inteligible», materializado en la res-

⁹¹ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 71. Sobre el carácter simbólico de la Capilla de Versalles, véase PRADEL, P.: «Le symbolisme de la chapelle de Versailles», en *Bulletin monumental*, 1937-3, pp. 335-355.

⁹² GIEDION, *op. cit.*, p. 137.

⁹³ HIBBERT, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁴ SAINT-SIMON, *op. cit.*, p. 430.

⁹⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura barroca*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 322.

⁹⁶ Las estatuas, relieves y trofeos, así como la balaustrada que rodea el primer piso, los blandones, la caja del órgano y las puertas, exquisitamente trabajados en bronce o madera, fueron ejecutados por artífices como los hermanos Coustou, Frémin, Lemoine, Van Clève, Magnier, Poirier o Vassé. VAN DER KEMP y OTROS: *op. cit.*, p. 20.

plandeciente alegoría solar, en bronce dorado, que, circundada de ángeles, preside el altar mayor (Figs. 22 y 24).

— *La Gruta de Tetis como paradigma solar*. Minuciosamente estudiada por Bernard Teyssèdre⁹⁷, la *Grotte des Thétis*, construida entre 1664 y 1676 y derribada tan sólo ocho años después (1684) con motivo de la ampliación del palacio, constituía, en opinión de los cronistas contemporáneos, una de las maravillas del parque de Versalles. Emplazada en los jardines, frente a la fachada nor-este del *château*, próxima al lugar que hoy ocupa la Capilla Real, esta fantástica gruta estuvo determinada, hasta en sus más mínimos detalles, por ese sentido alegórico solar que todo lo abarcaba, según la interpretación dada expresamente por Charles Perrault y defendida por Sedlmayr⁹⁸. De «núcleo solar» la califica, en este mismo sentido, Santiago Sebastián⁹⁹.

Según Teyssèdre, se trataba de «un depósito de agua, sostenido por un pabellón, cuya fachada imita un ninfeo y el interior una gruta»¹⁰⁰. Tres arcos de medio punto, con medallones labrados en las enjutas, a imitación de un arco de triunfo, articulaban la fachada, el central coronado por un sol radiante —diseñado por Claude Perrault— cuyos rayos, formados por finas barras de metal dorado abiertas en abanico, servían de enrejado a las puertas de hierro de la gruta. En el ático, tres relieves, situados encima de cada arco, representaban el carro de Apolo descendiendo al océano entre dos cortejos de tritones (Fig. 23). Jean de La Fontaine, en *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), escribirá a propósito de esta simbólica fachada:

«La face de cette Grote est composée en dehors, de trois arcades qui font autant de portes grillés. Au milieu d'une des arcades est un Soleil, de qui les rayons servent de barreaux aux portes. Il ne s'est jamais rien inventé de si à propos, ni de si plein d'art. Au dessus sont trois bas reliefs»¹⁰¹.

Tras esta breve descripción de la fachada, similar a otra ofrecida por Madeleine de Scudéry en *La Promenade de Versailles* (1669)¹⁰², La Fontaine cantará en un largo poema las maravillas del interior de la gruta¹⁰³. Dicho interior, especie de caverna submarina cuyas paredes y bóvedas aparecían incrustadas con conchas, rocallas y corales componiendo a veces caprichosas máscaras de

gusto arcimboldesco, estaba distribuido en seis tramos, los laterales cubiertos por cúpulas y los centrales por cruces. Al fondo, tres nichos albergaban sendos grupos escultóricos de mármol blanco que representaban a Apolo, en el centro, atendido por las ninfas de Tetis y flanqueado por los tritones que abrevan y desenjazean los corceles del dios Sol. Fueron esculpidos, respectivamente, por François Girardon y Thomas Regnauldin —grupo central—, Gilles Guérin —grupo izquierdo— y los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy —grupo derecho—, sobre dibujos de Charles Le Brun (Figs. 24 y 7). La Fontaine describe así el grupo central:

«Ce dieu se reposant sous ces voutes humides
Est assis au milieu d'un choeur de Nereides.
Toutes sont des Venus de qui l'air gracieux
N'entre point dans son coeur, et s'arrête à ses yeux.
Il n'aime que Thetis, et Thetis les surpasse.
Chacune en le servant fait office de grace.
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend.
Chloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand.
A lui laver les pieds Melicerte s'applique.
Delphire entre ses bras tient un vase à l'antique.
Climene auprès du Dieu pousse en vain des
soûpirs»¹⁰⁴.

La gruta simbolizaba el palacio oceánico de Tetis, el lugar de reposo al que Apolo-Helios descendía en su carro marino una vez concluida su jornada celeste y al que el Rey Sol, según relata Mademoiselle de Scudéry, «va de vez en cuando a tomarse algún descanso, y reposar de sus grandes e ilustres fatigas, sin que ese reposo le impida retornar en seguida al trabajo con ardor igual al del sol, que recomienza a iluminar el mundo al surgir de las aguas en que descansó»¹⁰⁵. Para Teyssèdre, además, «la úmbrosa caverna implica un latente simbolismo sexual. Tetis, la más bella de las nereidas, confundida con Tetys, diosa-madre del mar, es también la Montespan, que acoge 'en su seno' al real amante»¹⁰⁶.

Numerosos eran, en el interior de la gruta, los elementos decorativos y sorprendidos donde se materializaba la alegoría solar: en los espejos empotrados en los muros y en las fuentes que multiplicaban los rayos de luz; en los «candeleros acuáticos» suspendidos bajo las bóvedas, cuyo eje representaba la lira de Apolo, hecha con

⁹⁷ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, pp. 102-112. Véase también LANGE, Liliane: «La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV», en *Art de France*, t. I, 1961, pp. 133-148.

⁹⁸ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 235-236.

⁹⁹ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 367.

¹⁰⁰ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, p. 102.

¹⁰¹ LA FONTAINE, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰² «Comme elle a trois grandes arcades, et qu'elle est ornée de basses-tailles, la belle Etrangère l'eût prise pour un magnifique arc de triomphe, si elle n'eût pas remarqué que les arcades étaient fermées para des portes à jour toutes dorées, d'un travail admirable avec un soleil à celle du milieu. La seule chose qui lui fit connaître d'aussi loin que c'était une grotte, fut un long rang de coquilles dorées qui règne au haut des arcades». SCUDÉRY, Madeleine de: *La Promenade de Versailles*, Paris, chez Claude Barbin, 1669, pp. 71-72. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰³ LA FONTAINE, *op. cit.*, pp. 8-14.

¹⁰⁴ *Idem*, *id.*, p. 11.

¹⁰⁵ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, p. 106.

¹⁰⁶ *Idem*, *id.*, pp. 106-108.

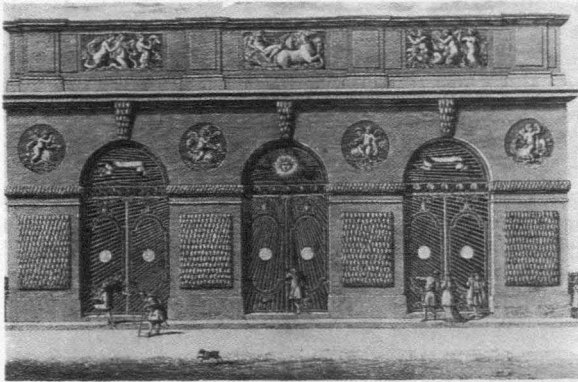


Fig. 23. La Gruta de Tetis en Versailles.
Vista de la fachada. Grabado de Pierre Le Pautre.
Biblioteca Nacional de París.

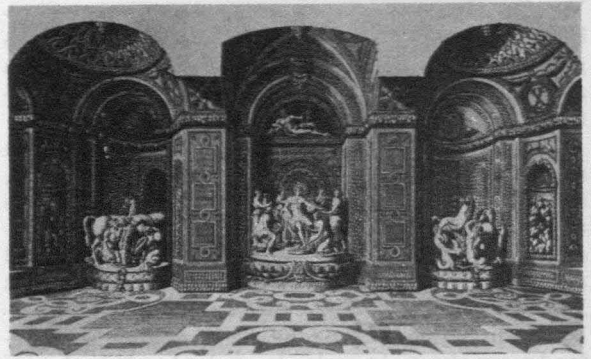


Fig. 24. Interior de la Gruta de Tetis en Versailles.
Grabado de Pierre Le Pautre.
Biblioteca Nacional de París.

cuerdas de hilo de oro; en el esmalte azul del crucero central, en el que destacaba «un sol formado por pequeñas conchas amarillas, cuyo lustre es tan vivo que parecen de oro»¹⁰⁷; y, finalmente, en las ilusiones ópticas y acústicas descritas por André Félibien, quien, en la penumbra de la gruta, admiraba un «número casi infinito de globos de cristal, entre un montón confuso de gotas y átomos de agua que parecen moverse en ese lugar como los átomos de luz que se descubren en los rayos del sol»¹⁰⁸. Respecto a las ilusiones acústicas, éstas revelaban a Félibien todo un microcosmo dentro de ese fantástico «Palacio de los Espejismos» que era la Gruta de Tetis, según el término acuñado por Teyssèdre: «Cuando, al ruido de las aguas, el sonido de los órganos concuerda con el canto de los pajarillos, y por un sorprendente eco se oye la repetición de esa dulce música' entonces los oídos, no menos encantados que la mirada, creen oír 'esa armonía del universo que los poetas representaron por la lira de Apolo, como quien regula las estaciones y atempera los elementos»¹⁰⁹. Se trataba, en definitiva, de un complejo sistema de canalizaciones que conducía el agua hasta la gruta haciéndola brotar por todas partes, del suelo al techo, y que, pasando a través de un órgano hidráulico, producía un concierto, amplificado por el eco, que dejaba oír, junto al murmullo del agua, el gorjeo de centenares de pájaros, envolviendo al visitante en una grata sensación de paz.

MATERIALES Y ELEMENTOS QUE TRANSFORMAN, CONSERVAN O MODIFICAN LA LUZ EN VERSALLES

En Versailles, escribe Hans Sedlmayr, «la innumerable variedad de alegorías que encontramos a la luz pone de relieve que nos hallamos en su reinado, en el territorio de la luz central. Este es el sentido de los numerosos espejos, de los espejos en su sentido más amplio»¹¹⁰.

En efecto, la intención alegórica del Sol se manifiesta también en Versailles a través de materiales y elementos que transforman, conservan o modifican la luz, como los espejos y cristales de la llamada «ventana francesa»; los brillantes y pulimentados mármoles y parqués de los pavimentos; las relucientes superficies de agua del parque; las cristalinas fuentes y cascadas de agua que rompen y multiplican la luz; o los traslúcidos setos del parque que dejan penetrar la luz proyectando sombras irrealmente más claras de lo normal¹¹¹.

— *Espejos*. «El espejo —nos dice Juan José Martín González— hace aún más rotundo el ocaso del muro como frontera. Con Versailles nació el espejo con efectos arquitectónicos. La imagen, al rebotar de superficie en superficie, origina una perspectiva infinita, que hace que nos hallemos en un espacio ilusoriamente más grande»¹¹². El espejo, como elemento ilusionista, aparece unido, pues, al sentido de teatralidad del Barroco. En

¹⁰⁷ *Idem, id.*, p. 108

¹⁰⁸ *Idem, id.*, p. 111.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 247-248.

¹¹¹ *Idem, id.*, pp. 236, 248.

¹¹² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Historia del Arte. Tomo II. Arte Moderno y Contemporáneo*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, p. 173.

Versalles, Nicodemus Tessin el Joven, según refiere Charles Perrault, quiso levantar, dentro del mismo parque, un grandioso templo dedicado al Sol —una pieza opuesta a la capilla del palacio— cuya sala principal estaría totalmente revestida de espejos¹¹³.

Los espejos, utilizados frecuentemente en Versalles en numerosos salones y estancias del palacio, adquirirán, sin embargo, su verdadero significado y protagonismo en la espléndida *Galerie des Glaces*. Fruto de la colaboración entre el arquitecto Jules Hardouin-Mansart y el pintor y decorador Charles Le Brun, la Galería de los Espejos (1679-1684) representa, por su riqueza, el símbolo indiscutible de la magnificencia del Rey Sol, revelando, con plenitud y esplendor, todo el sentido absolutista de su política. Por su forma y su decoración, la Gran Galería de Versalles, como ha indicado Anthony Blunt, es básicamente una repetición de la Galería de Apolo del Louvre, exceptuando los espejos que la dan nombre y los mármoles, en relación con las habitaciones más antiguas del *Grand Appartement*¹¹⁴. Para construirla hubo que cerrar la terraza central de la fachada al jardín, alterando así el primitivo esquema de Le Vau. «Sin embargo, en el interior —afirma Blunt— Mansart y Lebrun crearon el conjunto más efíctista de todo el palacio y la obra que resume de forma más completa el estilo Luis XIV»¹¹⁵. Conforman este magno conjunto la galería propiamente dicha, de setenta y seis metros de longitud, y los dos salones que la prolongan y comunican por sus extremos: el Salón de la Guerra y el Salón de la Paz, profusamente decorados también. Diecisiete altos ventanales arqueados abiertos al parque articulan el interior de la galería, en correspondencia con otras tantas arcadas revestidas de espejos —veinticuatro pilastras de mármol rojo con basas y capiteles de bronce dorado las enmarcan— que, enfrentadas a dichos ventanales, reflejan y multiplican su luz infinitamente. Entre las pilastras, hornacinas, distribuidas en los muros a intervalos regulares, cobijaban estatuas antiguas de la colección real¹¹⁶ (Fig. 25).

En este grandioso marco, y a instancias de Colbert, introdujo Le Brun el denominado *ordre composite français* u «orden francés», con capiteles de bronce dorado —su ejecución se debió a Philippe Caffiéri— adornados con una flor de lis coronada por el sol real, al que presta su rostro Apolo, y encuadrada por dos gallos ga-

los dispuestos en los ángulos sobre un fondo de palmas¹¹⁷. La flor de lis sería el símbolo de los Borbones, Apolo-Sol la divisa de Luis XIV y el gallo, por último, ligado tradicionalmente al Sol por anunciar con su canto el amanecer, el emblema de Francia (Fig. 26). Grandes trofeos de armas en bronce dorado, finamente cincelados, completaban la decoración parietal de la galería. Fueron ejecutados por el orfebre Ladoireau sobre modelos de Lespingola y Buirette inspirados a su vez en diseños de Le Brun¹¹⁸ (Fig. 2).

Espejos, cristales, mármoles, dorados bronce y estucos, así como un rico mobiliario de plata, en armónica combinación con las pinturas de la bóveda en cuya superficie desplegó Le Brun vastas composiciones evocando las hazañas guerreras de Luis XIV¹¹⁹, hacían de la Galería de los Espejos el más espléndido salón de recepción de Europa. Lo que hoy vemos, sin embargo, no es más que un pálido reflejo de su primitiva magnificencia, pues su mágico efecto dependía en gran medida del rico mobiliario de plata labrada que la alhajaba, compuesto por macetas de naranjos, mesas, arañas y candelabros, fundido en 1689 y reemplazado por otro más modesto, en madera tallada y dorada, a base de mesas, tetederos y taburetes¹²⁰.

La luz del día, el centelleo nocturno de las tres mil velas que portaban arañas y candelabros y cuya llama multiplicaban espejos y cristales, el brillante y pulimentado parqué del piso, el resplandeciente mobiliario de plata, los dorados capiteles, guirnaldas y trofeos de bronce y toda la decoración, en suma, de esta fastuosa galería estaban subordinados a un único sentido alegórico: servir de marco radiante en fiestas, bailes y recepciones al astro omnipresente que habitaba el palacio, el Rey Sol, haciendo exclamar a Madame de Sevigné: «Rien n'est égal à la beauté de cette galerie de Versailles. Cette sorte de royale beauté est unique au monde»¹²¹.

— *Ventanas y puertas de cristal*. Hemos de resaltar, especialmente, los cristales de la llamada «ventana francesa», en forma arqueada, utilizada también en algunas puertas del palacio, la cual acentúa el contacto entre el espacio interior y el exterior reduciendo la pared a una especie de «esqueleto transparente» que otorga protagonismo a la luz solar. Las ventanas rectas utilizadas en un principio por Le Vau fueron sustituidas en Versalles, efectivamente, por grandes ventanales arqueados con los que

¹¹³ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 236, 248.

¹¹⁴ BLUNT, *op. cit.*, p. 350.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Sobre la Galería de los Espejos, véase la monografía de VITZTHUM, Walter y HOOG, Simone: *Charles Le Brun à Versailles: la galerie des Glaces*, Paris, 1969.

¹¹⁷ Pierre de Nolhac describe así dichos capiteles: «les susdits chapiteaux auront deux pieds de haut et deux pieds six poulces de larguer, composés chacun de deux coqs sur les angles, le tige de palmes qui forment les volutes et les colicoles, les feuilles composées de palmes avec une fleurdelis dans le milieu de chacune des distes feuilles; au milieu du tailloir une teste d'Apollon au lieu de rose». HAUTECOEUR, Louis: *Histoire de L'Architecture clasique en France. Tome II. Le Règne de Louis XIV*, Paris, Editions A. et J. Picard et C^{ie}, 1948, pp. 543-544.

¹¹⁸ NOLHAC, Pierre de: *Versailles. Les intérieures*, tomo I, Paris, Editions Albert Morancé, s.a., p. 5.

¹¹⁹ Sobre el esquema iconográfico desarrollado en la Galería de los Espejos, véanse VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 44 y SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 364.

¹²⁰ VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 46.

¹²¹ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 364.



Fig. 25. La Galería de los Espejos de Versailles en la época de Luis XIV. Grabado de Sebastien Le Clerc. Biblioteca Nacional de París.



Fig. 26. Capitel de «orden francés» de la Galería de Espejos. Palacio de Versailles.

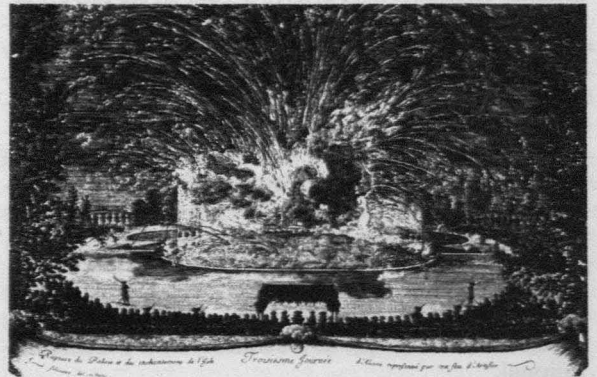


Fig. 27. «Les Plaisirs de l'Île Enchantée» en Versailles. El incendio del palacio de Alcina. Grabado de Israël Silvestre. Biblioteca Nacional de París.

Hardouin-Mansart quiso aumentar más la superficie en-cristalada, obteniendo «un ritmo de unidades repetidas en vez de una línea horizontal continua»¹²² (Fig. 19).

Para Christian Norberg-Schülz, las dos largas alas transversales hacia el norte y el mediodía, agregadas por Hardouin-Mansart para prolongar, en una extensión «in-determinada», la fachada del palacio que mira al par-que, transformarían el edificio «en un sistema de sim-ple repetición que consiste en un 'esqueleto' transparente donde los espacios entre las pilastras están totalmente ocupados por ventanales arqueados. Así, Versailles pa-rece un 'invernadero' y representa un vínculo entre las estructuras transparentes del gótico y los grandes edifi-cios de hierro y cristal del siglo XIX»¹²³.

— Mármoles y parqués. Relucientes mármoles polí-

cromos, así como brillantes y pulimentados parqués, em-pleados en el pavimento de los salones del palacio —los mármoles se emplearon igualmente como revestimien-to parietal—, actuaban también a modo de espejos que reflejan la luz. Los primitivos suelos de mármol del *Grand Appartement*, sustituidos posteriormente por otros de parqué, o el brillante entarimado de la *Galerie del Glaces* serían un buen ejemplo de ello. El valor sim-bólico de los mármoles se hizo patente especialmente en las lujosas habitaciones del Gran Apartamento, culmi-nando en el rico *Appartement des Bains*, situado deba-jo de aquél, cuya parte central ocupaba una gigantesca bañera monolítica de forma octogonal. De esta magni-ficencia simbólica se hizo eco André Félibien en los si-guientes términos:

¹²² NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 365.

¹²³ *Idem, id.*, p. 298.

«(...)l'on a observé d'employer les marbres que sont les plus rares et les plus précieux dans les lieux les plus proches de la personne du Roi. De sorte qu'à mesure qu'on passe d'un chambre à une autre, on y voit plus de richesse, soit dans les marbres, soit dans la sculpture, soit dans les peintures que embellissent les plafons»¹²⁴.

— *Superficies, fuentes y cascadas de agua del parque*¹²⁵. Relucientes y lisas superficies de agua reflejan la luz del Sol en los numerosos estanques del parque y en su majestuoso Gran Canal como si de espejos líquidos se tratara, en alusión directa a la alegoría solar que preside todo Versalles. Desde la Galería de los Espejos, y en otro tiempo desde la gran terraza central existente en su lugar, la mirada del espectador —¿por qué no la del propio Luis XIV?— se desliza plácidamente entre los dos grandes estanques del *Parterre d'Eau*, en eje con el *Parterre de Latone*, sigue sin obstáculo la larguísima perspectiva axial del *Tapis Vert* hasta el *Bassin d'Apollon* y se pierde, finalmente, en el mar de cristal del *Grand Canal*, cuya forma cruciforme refleja los rayos solares lanzándolos en las cuatro direcciones (Fig. 15). Nos encontramos, en efecto, en el eje este-oeste o eje principal del parque, consagrado al mito de Apolo-Sol, y por consiguiente en los dominios de la luz central. Otros tantos estanques se sitúan en el eje norte-sur o eje secundario, en una zona umbrosa alejada del Sol y dedicada a las divinidades acuáticas, destacando, por su magnitud, el *Bassin de Neptune*, el *Bassin du Dragon* y la *Pièce d'Eau des Suisses*, o estanque de los Suizos, en el extremo meridional.

Abundantes son también las artísticas fuentes que con sus cristalinos surtidores de agua rompen y multiplican la luz (Figs. 5 y 16), materializando con su presencia el mito solar presente en el eje principal del parque, en una secuencia iconográfica a la que ya aludimos al hablar del jardín de Apolo-Sol: se trata de las fuentes del *Carro de Apolo*, de *Latona y sus hijos* y de las de *Baco*, *Saturno*, *Flora* y *Ceres*, que simbolizan las cuatro estaciones del año. En el eje secundario encontramos, por su parte, las fuentes del *Dragón*, por Gaspard Marsy; de la *Pirámide* y del *Baño de las Ninfas*, por François Girardon ambas.

Entre las cascadas artificiales del parque sobresale, por su originalidad, la correspondiente al denominado *Bosquet des Rocailles*, conocido también como *Salle de Bal* o Sala de Baile «à cause de l'espèce d'arène sur laquelle on danse quand il plait à sa Majesté d'y donner quelque fête»¹²⁶. Alrededor, y siguiendo la disposición circular del recinto, se alcanzan gradas para los espectadores y un

escalonamiento de pilas de rocallas incrustadas de conchas, a manera de cascada, por las que fluye el agua impetuosamente multiplicando la luz.

UTILIZACION DE MATERIALES DORADOS Y PLATEADOS EN VERSALLES

La utilización de materiales dorados en Versalles —a los que nosotros añadimos los plateados también— aparece íntimamente unida, según Sedlmayr, al simbolismo solar que preside todo el conjunto y confiere magnificencia a su ocupante, el Rey Sol¹²⁷.

El oro puro, bien macizo, en hilos o en forma de panes, se empleó con profusión tanto en la decoración interna del palacio como en el exterior del mismo, incluidos los jardines. Materiales como la madera, el estuco, el bronce, el cobre, el plomo o el hierro fueron recubiertos habitualmente con este metal precioso. Los dorados muebles, balastradas, bordadas tapicerías, arañas, candelabros, estatuas, relieves, trofeos de armas, capiteles, puertas, *boiseries* y estucos del interior así lo confirman, alcanzando su punto culminante en la resplandeciente *Chambre du Roi* y en su coronada cama de baldaquino (Fig. 20). En el exterior del palacio, el oro se utilizó en la recubrición y ornamentación de las inclinadas techumbres¹²⁸, chimeneas, rejas de los balcones y verjas de acceso que daban a la *Cour Royale* y a la simbólica *Cour de Marbre*, causando, con el sol, un deslumbrador efecto en el visitante que se aproximaba. Ya en el parque, el oro muestra todo su esplendor en las numerosas fuentes de plomo dorado que adornan los estanques y que con sus múltiples surtidores de agua transforman la luz creando un mágico efecto caleidoscópico. Como ejemplo baste citar el soberbio grupo del *Carro de Apolo*, ejecutado por Jean-Baptiste Tuby (Fig. 5).

La plata labrada se empleó también abundantemente en el resplandeciente mobiliario, de un lujo un tanto «bárbaro» —en opinión de Roger-Armand Weigert¹²⁹—, que alhajaba el *Grand Appartement* y la *Galerie des Glaces*: mesas, asientos, taburetes, balastradas, fuentes, jarros, macetas de naranjos, candelabros, arañas y braseros mostraban escenas exquisitamente cinceladas alusivas a las hazañas de Luis XIV, a los doce meses, a las cuatro estaciones o a los trabajos de Hércules. Todos estos ricos objetos, fundidos en 1689 con motivo de la grave crisis financiera provocada por la guerra de la Liga de Augsburgo, fueron ejecutados en la Manufatura de los Gobelinos por orfebres de la talla de

¹²⁴ FÉLIBIEN, *op. cit.*, p. 287. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 220.

¹²⁵ Véase nota 51.

¹²⁶ VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 118.

¹²⁷ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 236.

¹²⁸ HAUTECOEUR, *op. cit.*, p. 546 y TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo II, pp. 65-66.

¹²⁹ WEIGERT, *op. cit.*, p. 17.

Thomas Merlin, Alexis Loir o los hermanos de Villiers, según diseños de Charles Le Brun¹³⁰. Como señala Edward Lucie Smith se trataba, en realidad, de «una reserva visible de capital así como lo eran las exhibiciones de vajillas de plata en el aparador del gobernante medieval»¹³¹.

LAS FIESTAS Y EL SOL EN VERSALLES

Parte fundamental en la vida de la corte fueron también las suntuosas fiestas y espectáculos al aire libre celebrados en los jardines y patios del palacio de Versalles¹³², donde quedó plasmada toda la teatralidad y el sentido alegórico-mitológico del Barroco, y que tuvieron en las del Buen Retiro de Madrid un clarísimo precedente¹³³. Las alegorías y referencias solares fueron frecuentes en ellas, apareciendo el propio Luis XIV, en ocasiones, vestido de Sol (Fig. 9) o encarnando la figura del dios Apolo sobre su carro tirado por cuatro brioso corceles (Fig. 11).

Dichos festejos, en los que se combinaban todas las artes, llegarían a superar, en lujo y fastuosidad, las grandiosas producciones ofrecidas por Nicolas Fouquet en Vaux-le-Vicomte¹³⁴. «Quinault y Molière —precisa Anthony Blunt— colaboraron con Lully escribiendo comedias-ballets y óperas para las cuales Gissey y Berain preparaban los decorados y vestuarios»¹³⁵. En los jardines del palacio se instalaron teatros provisionales; espléndidas cenas, a la luz de las antorchas, se organiza-

ron en el recinto de la *Cour de Marbre*, brindándose, como colofón, brillantes espectáculos pirotécnicos alrededor de las fuentes¹³⁶. Los fuegos de artificio sirvieron, en efecto, de apoteosis final a las magníficas fiestas versallescas, iluminando con millares de luces multicolores los estanques, fuentes y árboles del parque y aludiendo con su resplandor a la magnificencia de su anfitrión, el Rey Sol¹³⁷ (Fig. 27). La «estética de lo efímero», como señaló Roger-Armand Weigert, alcanzaría, pues, en Versalles un inusitado desarrollo¹³⁸.

La primera gran fiesta ofrecida por el rey, conocida como los *Plaisirs de l'Île Enchantée*, celebrada en los jardines de Versalles el verano de 1664 en honor de Mademoiselle de La Vallière, duró tres días —en 1674 se prepararon festejos aún más espléndidos para celebrar la reconquista del Franco Condado¹³⁹—, asistiendo a ella más de seiscientos invitados, muchos de los cuales tomaron parte activa. «Empezaron —refiere Christopher Hibbert—, al son de una alegre fanfarria de trompetas, con la aparición del propio Luis, con armadura de oro y plata incrustada de piedras preciosas y casco empenachado de plumas escarlata, representando a Rogelio, el famoso paladín de Carlomagno, venido con sus caballeros desde su isla encantada para entretener a las damas de la corte. Rogelio y los suyos, seguidos de Apolo en un gran carro resplandeciente tirado por cuatro caballos y escoltado por una muchedumbre de servidores ricamente ataviados, pasaron varias veces ante los admirados espectadores. Las fachadas relucientes, los tejados azules y las doradas chimeneas del palacio servían de telón de fondo a sus hábiles ejercicios ecuestres»¹⁴⁰.

¹³⁰ *Idem, id.*, pp. 16-17.

¹³¹ LUCIE-SMITH, Edward: *Breve historia del mueble*, Barcelona, 1980, p. 71.

¹³² Véase al respecto WEIGERT, *op. cit.*, pp. 48-51; TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, pp. 112-113; HIBBERT, *op. cit.*, pp. 28-30; LEVRON, *op. cit.*, pp. 87-89; BOTTINEAU, *op. cit.*, pp. 44-46.

¹³³ BROWN, Jonathan y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1985, pp. 209-230.

¹³⁴ BLUNT, *op. cit.*, p. 243.

¹³⁵ *Idem, id.*, p. 346. Sobre la mitología, el rey y la escena, véase NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 119-166.

¹³⁶ BLUNT, *op. cit.*, p. 346.

¹³⁷ WEIGERT, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁸ *Idem, id.*, pp. 48-61.

¹³⁹ *Idem, id.*, pp. 49-51.

¹⁴⁰ HIBBERT, *op. cit.*, p. 28.