

LA CAPILLA DEL CONVENTO CARMELITA DE SAINT-DENIS. EL ÚLTIMO TEMPLO NEOCLÁSICO DEL ILUMINISMO EN FRANCIA

THE CHAPEL OF SAINT-DENIS CARMELITE CONVENT. THE LAST NEOCLASSICAL TEMPLE OF THE ENLIGHTENMENT IN FRANCE

Pedro Manuel Fernández Muñoz

italicabolonia@gmail.com

RESUMEN: Trata sobre la capilla del convento carmelita de Saint-Denis, próximo a París. Analizamos su construcción, merced al patrocinio Real, y el marco social, político y espiritual en la que se construye, siendo una de las últimas obras arquitectónicas de la Ilustración en Francia. Justificaremos la consideración de la misma como plenamente neoclásica, sin dejar de lado a las dos personalidades que la hacen posible; La Princesa Luisa de Francia y el arquitecto Richard Mique.

ABSTRACT: In this communication we study the chapel of the Carmelite Monastery of Saint-Denis, near Paris. We analyze its construction under Royal patronage and the contemporary social, political and spiritual framework it is built within. It is one of the latest architectural works of the French Illustration. We will try to justify its consideration as a typically Neoclassical work of art, focusing and analyzing the two public figures that made the building possible: the Princess Louise of France and the architect Richard Mique.

EL SIGLO DE LAS LUCES
XVI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2015

Pgs. 413-434

ISBN: 978-84-608-8037-0



I. INTRODUCCIÓN

El Convento femenino de Jesús y María de los Reyes Magos, perteneciente a la orden del Carmelo, fue fundado en Saint-Denis en 1625, desde sus orígenes estuvo vinculado a la protección Real. En 1770 ingresó en él la princesa Luisa de Francia, iniciándose un proceso de renovación del cenobio, que culminará con la edificación de una nueva capilla (fig. 1 y fig. 2) para la comunidad de religiosas. En 1780 se comenzará a construir esta nueva capilla obra del arquitecto del Rey Luis XVI, Richard Mique. Haremos una descripción pormenorizada de la capilla, así como analizaremos el proceso de origen y desarrollo de la misma. Contextualizándola en la historia de Francia y del Arte.

No existe apenas bibliografía sobre la Capilla del Convento de Saint-Denis, tan sólo se la menciona en los escasos estudios que hay sobre la obra, del muy desconocido, Richard Mique. No ha sido un edificio que a lo largo de sus algo más de dos siglos de historia haya estado nunca bien valorado, solo funcionalmente. Incluso se lo intento ampliar alterando totalmente su estructura. Su último uso ha sido el de Juzgado de Paz de la localidad. No siendo restaurado hasta los años noventa del pasado siglo. Afortunadamente ha sido integrado a las actividades culturales de la Villa de Saint-Denis en fechas muy recientes, formando parte del Museo de Arte e Historia de la localidad que ya ocupaba el inmueble del desaparecido convento carmelita.

En parte esta minusvaloración se debió a varios factores; por un lado la enorme cantidad de edificios y obras de artes importantísimas que existen en la cercana París, que eclipsa la obra de un arquitecto prácticamente desconocido y en una localidad periférica. Por otra, el hecho de tratarse de, un relativamente pequeño, edificio religioso, que no ha despertado el suficiente interés de los investigadores, sin olvidarnos de los prejuicios laicista de la sociedad francesa.



Fig. 1: Vista frontal del edificio de la Capilla del Convento carmelita de Saint-Denis, París

En 2006, el Museo de Arte e Historia de la Villa de Saint-Denis, publicó una pequeña obra de 48 páginas, de carácter divulgativo, muy sumaria, en formato de guía, con excelentes fotografías a buen tamaño, que puede servir para aproximar

al visitante con el espacio que va a ver¹. Pensamos que debe hacerse un estudio en mayor profundidad de este espacio, de su génesis, de las motivaciones de sus creadores y de su estilo. Y que es justo ponerlo en valor, pues representa muchas cosas, desde el canto de cisne del Antiguo Régimen pues es una de las últimas obras realizadas dentro de la Edad Moderna.... A replantearse el encuadramiento de la obra dentro del neoclasicismo pleno, como el último estilo artístico de l´Ancien Régime. Este trabajo intenta ser una contribución a ello.

Creemos que debe hacerse una lectura iconológica de la arquitectura. Las formas arquitectónicas traducen el pensamiento, el gusto y la filosofía de una época. Esta edificación aun siendo una obra de finales del siglo XVIII, modernísima para su momento, se mantiene, como más tarde veremos, dentro de lo que se considera como arte sagrado, estando presentes en su construcción muchos elementos propios del simbolismo de los templos cristianos.

La capilla es un edificio claramente neoclásico, pese a que la crítica artística se ha empeñado hasta ahora en considerarlo como un modelo de transición hacia el neoclasicismo². Por ello exponemos y meditamos en las formas arquitectónicas del barroco francés caracterizadas por el cartesianismo y el racionalismo, muy clasicista y sin margen al sentimiento temperamental reflejo del positivismo filosófico e influencia de las ideas de Descartes en la sociedad. En la pintura, el mobiliario y las artes suntuarias en general si lo hubo, desarrollándose el rococó. El barroco francés, como el británico, es grandiosidad de las formas clásicas no produciendo en Francia la ruptura radical de estilos arquitectónicos que se dará en el resto de Europa a finales del siglo XVIII.



Fig. 2: Vista lateral, desde el lado Sur, de la Capilla del Convento del Carmen de Saint-Denis, París

II. LA OBRA EN SU CONTEXTO

A lo largo de nuestro texto iremos aludiendo a la situación económica, política, social e ideológica de Francia durante el proceso de construcción de la Capilla, aun así de manera breve debemos referirnos en este apartado al ambiente que rodea su edificación. El contexto en el que se concibe la capilla del convento carmelita de Saint-Denis se define fundamentalmente por ser una época de crítica a los fundamentos y valores que sustentaban las estructuras sociales y políticas del Antiguo

¹ GONZÁLEZ, S.Y GOUX, L. *La chapelle du convent des carmelites. Musée d'Art et d'Histoire, Saint Denis, Illustria, Baycoux, 2006.*

² *Ibídem*, p-45.

Régimen, situación que se irá complicando progresivamente por la galopante crisis económica en Francia.

La Capilla del Carmen de Saint-Denis, como las Salinas de Chaux se construyen en un contexto de crisis y bancarrota, provocada por una serie de guerras, desde la Guerra de los Siete Años, (1756-1763). Y que se irá agravando por la participación en la guerra contra Inglaterra, a favor de la independencia de sus trece colonias americanas. Los gastos militares sumarán a la Hacienda en una situación de grave déficit, que desembocará en la Revolución, antes de ello, todos los proyectos de la Corona padecieron el colapso económico del país, en el caso del Carmel de Saint-Denis, esto se tradujo en retrasos que pusieron en peligro la finalización de la Capilla.

España como aliada de Francia, por los Pactos de familia, (Luis XV era primo-hermano de Felipe V de España), participó igualmente en la Guerra de Independencia americana. Y los esfuerzos económicos para sufragar la Guerra, también pasaron factura a nuestro patrimonio artístico, así por ejemplo, se enajenó la monumental custodia procesional de oro de la Catedral de Sevilla, o se dejó de construir una de las torres de la Catedral de Málaga.

En Europa podemos hablar en esa época de una fuerte crisis de valores, como la actual, que socavaban los cimientos de Occidente, basados en la Tradición, y que tras el proceso revolucionario serían sustituidos por el Nacionalismo y el Liberalismo, que marcan la Edad Contemporánea. Los cambios estéticos, radicales en Francia en las artes decorativas a partir de 1760, como consecuencia de los nuevos planteamientos filosóficos son adoptados y patrocinados por la realeza y la nobleza, es esta una nueva estética clasicista que imita el arte de la Democracia ateniense y de la Virtud de la Rex Publica romana. La ruptura en las artes es consecuencia directa de la implantación del racionalismo y el positivismo que destierran las formas del Barroco. La publicación en París de la obra de Caylus entre 1752-1755, tiene consecuencias importantísimas en el diseño. En 1763, Friedrich Melchior Grimm, decía que todo en París estaba a la griega. En este lenguaje neoclásico, Ange-Jacques Gabriel, Primer Arquitecto del Rey desde 1742 a 1775, creará el Petit Trianon entre 1760-1764, supervisando la obra Madame Pompadour. Más tarde, Luis XV mandará edificar el Castillo de Louveciennes para su favorita la Condesa du Barry, encargando a Ledoux el pabellón, donde se acentúa la estructura cúbica del edificio y se emplean columnas jónicas siendo decorado en su mobiliario con sillas neoclásicas de Louis Delanois.

Tradicionalmente se ha vinculado el arte del neoclasicismo con la Revolución y el Imperio napoleónico. Creemos que esta afiliación responde más a prejuicios políticos que reales pues son muchas las obras arquitectónicas en Francia realizadas antes del proceso revolucionario la mayoría con patrocinio Real, las que hacen de este arte nuevo, el último estilo arquitectónico del Antiguo Régimen. Siendo un estilo puente entre la Edad Moderna y la Contemporaneidad.

No pueden quedar dudas de que son plenamente neoclásicas las ya citadas Salinas de Chaux, en el Franco-Condado, complejo destinado a la extracción de la sal diseñado por Claude-Nicolas Ledoux en 1775, la entrada al complejo presenta un pórtico dórico, absolutamente neoclásico. Así como su proyecto de Palacio de Justicia de Aix en Provence de 1786, interrumpido por la Revolución. O sus pabellones de las barreras aduaneras de París. Igual podemos decir de obras de Gabriel, Peyre, Victor Louis, Chalgrin, Soufflot... y con absoluta nitidez de las obras de Richard Mique, como en el Templo del Amor de Versalles. Paradójicamente, los artífices creativos del arte nuevo, el hecho de haber trabajado para la Monarquía y la nobleza les pasará factura, como a Ledoux, encarcelado acusado de no haber

aplaudido sinceramente durante la ejecución de Luis XVI, y que salvo la vida gracias a la intervención del pintor David.

III. LA COMITENTE

El acontecimiento que da origen a la actual capilla del antiguo convento del Carmen de Saint-Denis, fundado en 1625, es la llegada al mismo en 1770 de la princesa Luisa-María de Francia, Hija de Luís XV y de la Reina María Lesinska. Ella vivirá en Saint-Denis hasta su muerte en 1787. Madame Louise de Francia llegó al Carmel de Saint-Denis a la edad de treinta y tres años, tras solicitar a su Padre, el Rey, entrar en la vida religiosa. Luís XV excluyó el carmelo de Compiègne, y Madame Luisa rechazó así mismo el convento carmelita de la rue de Grenelle en París, para evitar las visitas de los miembros de la Corte que alterarían la vida religiosa, eligiendo el convento del Carmen de Saint-Denis que conocía por su reputación de ser el más pobre y el más riguroso en cuanto a la observancia de la Regla.

El 11 de abril de 1770, Miércoles Santo, después de haber asistido a los Oficios de Tinieblas en la Capilla del Convento, en lugar de saludar a la Priora y a las Hermanas antes de marcharse, Madame Luisa se queda y el Abad Bertin, superior de la Casa, anuncia entonces a la Comunidad que la Princesa desea entrar en Clausura, Luisa les dice que quiere ser una más entre ellas. Lleva una carta de su padre dirigida al séquito, en caso de que no quisieran dejarla sola, dispensándolo de acompañarla. Luisa de Francia tomará como nombre el de Hermana Teresa de San Agustín.

En esa época las carmelitas de Saint-Denis estaban amenazadas de dispersión a causa de la mala situación económica que atravesaban, la entrada de Luisa salva la situación, y la Comunidad comienza a beneficiarse de las liberalidades Reales. En los Archivos Municipales de Saint-Denis se conserva una carta de Madame Luisa, con el nombre de Hermana Thérèse de Saint-Augustin al Abate Bertin, Consejero de Estado en Versalles, firmada en agosto de 1772, en la que se constata la petición de dinero de Madame Luisa a su padre el Rey³, así mismo en los Archivos Nacionales de Francia también tenemos constancia documental de ello justo por esas mismas fechas⁴.

Luisa no era una persona ni anodina, ni pusilánime. Demostró tener una fuerte personalidad a lo largo de su vida, contraria y opuesta a la frivolidad cortesana, de profundas convicciones cristianas y de una coherencia radical y absoluta con sus creencias. Sacrificó, o mejor, ofreció su existencia por el bien de la Santa Madre Iglesia. Viviendo con plenitud la regla del Carmelo, pero no cesando de velar por la salud espiritual de su padre Luis XV. Esto, que a priori, puede parecer materia de la vida privada de una familia, pertenecía a la esfera de lo público si esa familia era una Familia Real del Antiguo Régimen.

El Iluminismo de la segunda mitad del siglo XVIII se caracterizó por un marcado carácter laicista y de control de la Iglesia por parte del despotismo ilustrado, denominado Regalismo. Este desapego entre el altar y el trono se materializó en la expulsión casi general de los jesuitas; en España Carlos III los expulsa en 1767, antes habían sido expulsados de Portugal por José I a instancias del Marqués de Pombal en 1759, pese a las quejas de S.S. Benedicto XIV. Y de Francia, expulsados en 1762 por Luís XV. En Austria se redactó un decreto que retiraba a los jesuitas de todas las instituciones de la Monarquía y se prohibió la publicación de la Bula Apostolicum Pascendi Múnus, dada por Clemente XIII en defensa de los jesuitas.

³ Archives Municipales de Saint-Denis, série GG 216, Administration de Louise de France. Lettre de Louise-Marie de France, fille de Louis XV, religieuse carmélite sous le nom de soeur Thérèse de Saint-Augustin, à l'abbé Bertin, conseiller d'État à Versailles. Août 1772.

⁴ Archives Nationales N III Seine 930, cartes et plans de la propriété des dames Carmelites: G° 162.

Las fuertes presiones de las monarquías católicas sobre el papado llevaron a la supresión de la Compañía de Jesús en 1773 por el Papa franciscano Clemente XIV Ganganelli con la publicación el 21 de Julio de ese año del Breve Pontificio Dominus ac Redemptor. Luisa siempre intentó reparar este daño e intentó convencer a su padre Luís XV para que volviera a permitir el establecimiento de la Compañía en Francia. Por lo que fue a veces acusada de intrigante, Ella solía decir: "El mundo me desprecia y yo desprecio al mundo, por tanto estamos de acuerdo"⁵. Para Luís XV, todo un bon vivant, la vida austera de las religiosas era algo incomprensible⁶.

Frente a la hostilidad de las monarquías, el papado se encontraba solo. La profesión como carmelita de Luisa de Francia en una época en la que ya las princesas no ingresaban en conventos como en siglos pasados, ilusionó a S.S. Clemente XIV. El Papa sostuvo frecuente comunicación con Ella. Al enterarse de la noticia de su ingreso le escribió una carta de parabién el 9 de Mayo de 1770, y otorgó a su confesor la facultad de dispensarla del rigor de la Regla, cuando ocurriere el caso. Ella no aceptó esta merced, afirmando que mientras tuviera salud no quería dispensa ninguna; y en caso de enfermedad no le haría falta⁷.

La Orden carmelita atrajo sobre sí, pues, la atención durante el pontificado de Clemente XIV cuando Luisa de Francia ingresó el 11 de abril de 1770. El 10 de Septiembre de 1770 vistió solemnemente el hábito en presencia del Nuncio, enviado por el Papa, de veinticuatro obispos y de la Corte en pleno. Así mismo el Papa concedió a su convento de Saint-Denis una pensión anual a cargo de la Abadía de Saint-Germain-des-Prés, (Breve del 5 de Octubre de 1772, Bull, Cont., V 511). También Su Santidad le envió el crucifijo y los candelabros que habían pertenecido a los jesuitas del Colegio Romano, en función de los cuales Madame Luisa, pidió a Mique como requisito en el diseño de la Capilla, que el espacio se acondicionara para poder alojar y usar estos objetos litúrgicos donados por el Papa, pocos años más tarde, durante la Revolución estas piezas serían fundidas⁸.

El regalo de Su Santidad de unas piezas de orfebrería que había pertenecido a los jesuitas expulsados de Francia, eran una apelación constante, cada vez que orase ante ellos en la Capilla, para cumplir con su obligación de princesa cristiana y reivindicar ante su padre primero, y después ante su sobrino, la reparación del daño hecha a la Iglesia. Luisa de Francia, tuvo su alter ego en la figura de José II de Austria, que impulsó una política anticlerical durante su reinado, apartando a los jesuitas, secularizando la enseñanza, prohibiendo romerías y festividades religiosas, iniciando un proceso de desamortización de bienes de la Iglesia,...

José II era considerado una de los gobernantes iluministas de ideas más avanzadas y modernas del momento. Por ejemplo, rehusó el ceremonial de las Entradas Triunfales en las visitas y las sustituyó por viajes con metódicas inspecciones de todo y casi siempre de incognito. En 1777 viajó a Francia, donde reinaba su hermana María Antonieta, y visitó el Carmen de Saint-Denis y a Madame Luisa, a la que le confesó, que por su parte prefería colgarse de un vil madero antes que llevar una vida como la de Ella⁹. De hecho José II expulsaría en 1783 a las carmelitas de sus reinos, acogiendo Madame Luisa en Saint-Denis a las carmelitas expulsadas del convento de Bruselas. Esta visita y el desafortunado encuentro con José II, creemos que debió provocar en Madame Luisa la reacción de contraatacar creando un edificio de estética modernísima, siendo por tanto resultado de ello el encargo de la Capilla y más que ello, el lenguaje artístico, muy vanguardista para su época, empleado.

El Emperador del Sacro Imperio, José II, era un déspota ilustrado, con una mentalidad considerada moderna en la época, al parecer el personaje de Sarastro

⁵ GRANDMAISON, G., *Madame Louise de France, la vénérable Thérèse de Saint-Agustin (1737-1787)*, Paris, 1922, p. 82.

⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸ *Ib.*, pp. 86, 126.

⁹ *Ib.*, p. 156.

de la ópera masónica la Flauta Mágica de Mozart estaba inspirado en El. Constituía todo un ejemplo de soberano modélico digno de ser imitado por otros monarcas por la eficiencia de su administración. Adoptó medidas de gobierno de corte laicista, cuando no abiertamente anticlerical, como la disolución de algunas órdenes religiosas, el 29 de Noviembre de 1781, el Emperador daba un edicto sobre la eliminación de las órdenes contemplativas de sus estados.

Acoger Luisa en Saint-Denis a las monjas expulsadas por José II en 1783, está en esa misma línea de echarle un pulso al Emperador, y señalar el camino correcto. Luisa tenía motivos suficientes para temer que las ideas de José II pudieran influir en sus sobrinos los Reyes, al ser la Reina de Francia hermana del Emperador, y que el dócil Luis XVI aconsejado por su esposa adoptara las medidas reformadoras de su cuñado. Pensamos que la Capilla funcionaba así como un elemento de alerta frente a los riesgos de anticlericalismo de la Corona. Creemos que Luisa lo convirtió en un centro catequizador de la Real Casa, de ahí el interés puesto tanto en la ubicación de la Tribuna de "Mesdames de France"¹⁰, (una tribuna destinada sólo para princesas de Francia), y en la ampliación del patio para el movimiento de los carruajes de la Familia Real¹¹.

Luisa de Francia fallecería el 23 de diciembre de 1787, librándose con ello de conocer de Terror revolucionario y quizás el martirio, como les acaeció a sus dieciséis hermanas carmelitas del convento de Compiègne, martirizadas en París el 17 de Julio de 1794. Como "Santa incomoda", Madame Luisa no sería declarada Venerable hasta el 19 de Junio de 1873 por S.S. Pío IX.

IV. EL ARQUITECTO RICHARD MIQUE Y SU OBRA

La Capilla se construyó entre 1780 y 1784. La dirección de los trabajos fue confiada a Richard Mique, (1728-1794), arquitecto del Rey. Natural de Nancy, capital de la Lorena, donde tenía su residencia el suegro de Luis XV de Francia, el Rey Estanislao Leczinski de Polonia, fue Primer Arquitecto del soberano polaco, a la muerte de este, su hija la Reina María lo reclamó a su servicio en Versalles en 1766. En Versalles inicia en 1775 la reparación de los aposentos interiores, (Gabinete de la Méridienne, Biblioteca, Gabinete interior, billar...). En 1782 acondiciona la planta baja del Patio de Mármol, donde se muestra absolutamente neoclásico en la reforma del Salón de Nobles, en una hábil maniobra oculta la decoración barroca de época de Luis XIV con un techo blanco con cornisa y anexiona al aposento el Salón de la Paz, que pasa a ser el Salón de Juegos de la Reina. Así mismo construye el Teatro de la Reina en el Trianon, y en los jardines un pabelloncito para el descanso en clave neoclásica. Adelantado a su tiempo, como antecedente del Romanticismo crea para la Reina varias fantasías pintorescas y campestres que ponen de manifiesto la afinidad roussoniana por la naturaleza. Estos son el Humeau de la Reina, obra de 1783, consistente en la recreación de una pequeña aldea con granja de aire normando, inspirada en la del Príncipe de Condé en el Castillo de Chantilly para actividades agrícolas, apelando a la tradición arquitectural popular.

Así mismo diseña en Versalles un jardín inglés, entre los años 1778 y 1782, muy vanguardista en su momento, con ayuda del pintor Hubert Robert y del botánico Claude Richard. Enlazando el gusto enciclopedista por la Naturaleza, fruto de las ideas de Rousseau, con el sentido de la libertad propia de las manifestaciones artísticas del Romanticismo, de los que este jardín es un reflejo. No faltan en este jardín una falsa gruta, y un lago y arroyos artificiales que buscan recrear un paisaje agreste y natural. Nos encontramos con esta obra ante un paisaje ideológico, cuyos antecedentes en el continente los tenemos en el Jardín Inglés de Ermenonville, (Picardía), creado en 1765 por el marqués René Louis Girardin, admirador de

¹⁰ Archives Nationales, T6302, Papiers Mique (Toda la correspondencia del Arquitecto que hemos usado se encuentra en esta sección de los Archivos Nacionales de Francia en París).

¹¹ Archives Nationales, T6302, Papiers Mique.

Rousseau, con una isla que alberga el monumento funerario del Filósofo, y donde fuera inhumado este a su muerte acaecida en 1778, intervino en el diseño también Hubert Robert. El parque del Castillo de Dessau-Wörlitz, cerca de Halle, (Alemania), obra del arquitecto Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, entre 1769-1773, imita a su vez a Ermenonville. En esta intervención en Versalles es muy destacable a nivel arquitectónico, pues es ya una construcción exenta plenamente neoclásica de Mique, el pabellón de planta circular llamado Templo del Amor, obra de 1778.

La primera obra que ejecuta Mique cuando va a la Corte, muerto Estanislao de Polonia en 1766, es la que más influye para que Madame Luisa le hiciese el encargo de Saint-Denis, se trata de la ejecución de la Capilla del Convento de la Reina en Versalles, actual Lyceé Hoche, erigiendo en el centro del conjunto una capilla neoclásica, de aire palladiano (fig. 3) Se trataba de un convento de canónigos agustinos encargado de la educación de jóvenes, la comitente de la obra fue la Reina María Leszczyńska, esposa de Luis XV, la reina fallecería en 1768, siendo inaugurado el convento por su Viudo e Hijas en 1772, después de la muerte de la soberana. Se trata de una planta de cruz griega, con una cúpula central sostenida por otras cuatro medias cúpulas, inspirada la planta y el alzado en la Villa Capra de Palladio. Es el antecedente directo de la Capilla del Carmen de Saint-Denis.



Fig. 3: Vista de la Capilla del Convento de la Reina de Versalles, actual Lycée Hoche, obra de Richard Mique

El primer documento que vincula a Mique con la construcción de la Capilla es del 6 de agosto de 1779, una carta en la que el Abate Bertin, pide a Mique que le envíe a Madame Luisa los planos del convento de Versalles, pues esta se los había pedido¹². El 8 de febrero de 1780, Mique escribió a Madame Luisa que los planos están ya preparados¹³. Madame Luisa exige a Mique con precisión como requisito indispensable en el diseño de la obra, que la Capilla debía albergar el Santo Crucifijo y los candelabros enviados por Clemente XIV como regalo, además del tapiz regalado por su padre Luis XV¹⁴. Expone en nuestra opinión, con este condicionante, su ortodoxia con respecto a Roma y su lealtad y sumisión al Papa, muy al contrario que José II. Así mismo, como hemos podido leer más arriba, requiere de Mique que dedique un espacio en el interior del templo como tribuna para las mujeres de la Familia Real y agrandar el patio de entrada para los carruajes indicando con ello, según pensamos, que quería mantener una larga y duradera vinculación

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid*.

¹⁴ *Ib*.

de la Real Casa con el convento, con función catequética; la impiedad de José II no se repetiría en Francia, y con suerte las medidas anticlericales del Bien Amado Luis XV, como la expulsión de los jesuitas, serían reparadas... pero... ¡En nueve años llegó la Revolución!.

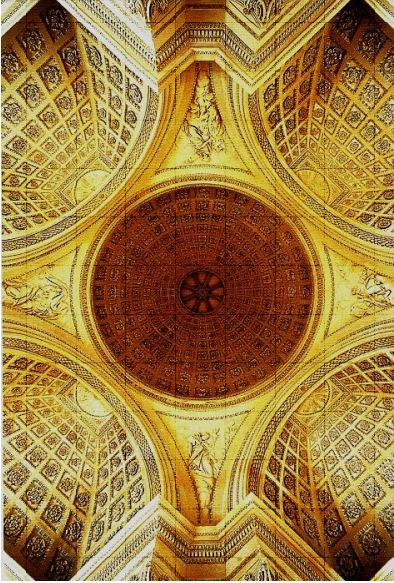


Fig. 4: Cúpula y pechinas de la Capilla del Carmen de Saint-Denis

La primera piedra de la nueva capilla del Carmelo de Saint-Denis se pone en 1780. Tradicionalmente las iglesias de los conventos carmelitas son extraordinarias profusas y ricas en decoración en contraste con la pobreza del resto del establecimiento, más tarde nos ocuparemos del valor otorgado a la imagen por Santa Teresa. El convento de Saint-Denis sigue esta línea, aunque el ser una obra neoclásica con la ausencia de policromía característica de este estilo, influencia del teórico winckelmann para el que el arte griego no tenía color, le da un toque de enorme sobriedad, ayudada por la desnudez de la piedra de Saint-Leu, que es el material en el que está realizada la Capilla. Nos encontramos ante una obra muy clásica, proporcionada, elegante y que hace referencia a la antigüedad clásica.

El edificio está precedido de un peristilo con cuatro columnas jónicas acanaladas y dos hornacinas bajo el frontón (figs. 2 y 3). Presentando un plano centralizado de cruz griega con una cúpula en el centro sobre pechinas (fig. 4). Dieciocho columnas acanaladas de orden jónico proporcionan ritmo en el interior de la Capilla, dando sensación de verticalidad (fig. 5), así mismo la cúpula presenta un movimiento ascendente por el efecto de los casetones que recubren su superficie entera, y van disminuyendo de tamaño progresivamente hacia el centro de la misma.



Fig. 5: Interior de la puerta principal de la Capilla del Carmen de Saint-Denis con el relieve de Deschamps de "La Déposition de la Croix" de Deschamps

La influencia de Palladio es muy fuerte, siendo muy común en la arquitectura de la Edad Moderna en Inglaterra y Francia. Podemos encontrar sus fuentes de inspiración en las plantas centralizadas de las iglesias y villas palladianas del Véneto (fig. 6 y fig. 7). Así mismo en la Catedral de San Pablo de Londres de Sir Christopher Wren y más próximo al autor y al comitente, pero directamente inspirado en la obra de Wren, en la Iglesia de Santa Genoveva de París, después el Pantheon, obra de Soufflot. Palladio influye en otros edificios religiosos franceses de la época, en concretos los de Trouard, (que introduce el orden jónico en la Iglesia de San Luís de Versailles), y Chalgrin, así como en el proyecto de 1754 de Peyre para construir una catedral de cruz griega inserta en un círculo, obra que en sí misma ejerció una enorme influencia en su época sobre todo tras la publicación en 1765 de su *Ouvres d'Architecture*. Mique recrea en la capilla un espacio lleno de equilibrio, de medida, de ritmo, de armonía y de serenidad y plenamente neoclásico.

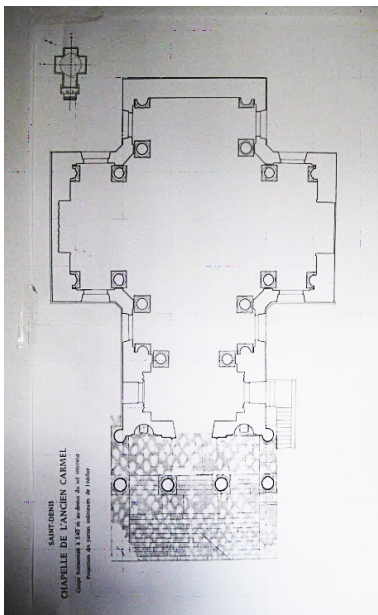


Figura 6: Plano de la planta de la Capilla de Richard Mique en el Carmen de Saint-Denis. Realizado en 1997 por Benjamin Mouton, Arquitecto en jefe de Monumentos Históricos

Los elementos decorativos son al mismo tiempo elementos estructurales, en la decoración de la capilla también se deja sentir la influencia de Andrea Palladio, por ejemplo las columnas tienen una base ática con dos toros como los que se describen en su obra *Los Cuatro Libros de Arquitectura*. El fuste de la columna está compuesto de veinticuatro acanaladuras como recomienda Vitruvio en su obra. Los capiteles de Mique están concebidos de la misma manera que los de Palladio y Scamozzi, más volumétricos que en el orden jónico griego, y con las volutas en ángulos. Las volutas son muy finas y elegantes, con guirnaldas enroscadas que decoran el capitel (fig. 5). Columnas y capiteles son los mismos en el interior como en el exterior. Existieron problemas de ejecución de las obras, probablemente por insolvencia económica para poder terminar la Capilla, comprensibles teniendo en cuenta por la difícil situación por la que atravesaban las finanzas públicas como consecuencia de los gastos por la Guerra de Independencia de los EE.UU. En los Archivos Municipales de Saint-Denis tenemos dos testimonios de ello, en un par de cartas dirigidas por Luisa de Francia al arquitecto Mique.

La primera de ellas está fechada el 10 de Diciembre de 1783, dirigida a "Monsieur Mique, premier architecte du Roy", a Versailles. En ella Madame Luisa manifiesta su sentimiento de pena por el estado de las obras, que aunque muy avanzadas, no terminan¹⁵. Y pide a Mique que se ponga en contacto con quien pueda acelerarlas y que sea persuasivo con el Señor de Marville, que no ha ido a Saint-Denis, pero que irá a Versailles y allí Mique podrá hablar con él, este Marville era Consejero de Estado. En otra carta de Luisa de Francia a Mique, fechada el 12 de agosto de 1785, posterior a la Consagración de la Capilla ocurrida el día de Santa Teresa, 15 de Octubre de 1784, le da malas noticias al arquitecto de cosas que no están terminadas, (aparece escrito a lápiz por algún lector o investigador la palabra "déficit" a lado del texto de la carta¹⁶). Deschamps, el escultor, está en la desesperación, en palabras de Luisa. No se tomaban medidas para concluir la Capilla era la queja de Luisa de Francia, que falleció poco tiempo después en 1787. Richard Mique moriría guillotinado durante la Revolución en 1794, al igual que Ledoux, gozó de reconocimiento en su día, para caer en el desprestigio con el cambio de régimen político en el siglo XIX, y en el caso de Mique incluso al ostracismo dentro de la historia de la Arquitectura y al olvido.

V. UNA ARQUITECTURA SAGRADA EN VÍSPERAS DE LA REVOLUCIÓN

La Capilla del Carmel de Saint-Denis cumple en su configuración formal con el simbolismo del templo cristiano, como escenario para el desarrollo de la Divina Liturgia. Estando definido su espacio por el círculo de la cúpula inscrito en el centro de la cruz griega de su planta, que a su vez podemos considerar inscrito en un cuadrado, "reproduce la estructura íntima y matemática del Universo"¹⁷ desde una perspectiva platónica y que enlaza con lo que Hani define como "el origen celeste del Templo"¹⁸.

Nuestra capilla se haya toda ella inscrita horizontalmente en un cuadrado imaginario que alude directamente en un plano simbólico, como en otras muchas edificaciones religiosas, a la forma cuadrada de la Jerusalén Celeste (Apoc. 21,12), pudiéndose intuir a escala tridimensional la inscripción de la misma en un cubo. Produciéndose en ella la transición del círculo de la cúpula en el cuadrado en el que se inscribe la planta (figs. 6 y 7), siendo círculo y cuadrado símbolos primordiales

¹⁵ Archives Municipales de Saint-Denis, série GG 216-Liasse: 3 pièces; papier.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ HANI, J. *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2000, p. 25.

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

y arquetípicos que representan cada uno de ellos a nivel cosmológico, resumiendo la naturaleza: el círculo o la esfera lo celeste, pues la esfera es la forma en que se observa la actividad del cielo, residencia de lo divino, y el cuadrado o el cubo a la Tierra percibida por el hombre como plana, pasiva y sujeta a la actividad celeste. Desde una perspectiva metafísica, más elevada, círculo o esfera y cuadrado o cubo simbolizan ambos características de la perfección divina, respectivamente lo Infinito de Dios y su eterna Inmutabilidad. Además hay que decir con respecto al círculo que es símbolo del Amor divino, tal como aparece en la obra de San Dionisio Aeropagita (*Nombres divinos*, 4,14 y en *Jerarquía celeste*, 1,1) y en Dante (*Paraíso* 33).

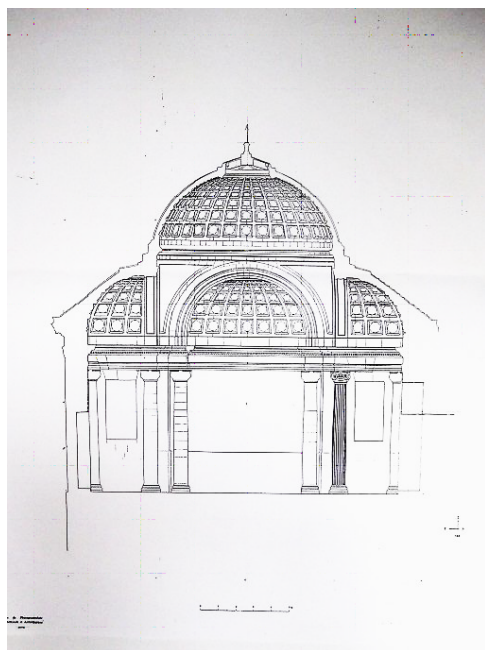


Fig. 7: Alzado Este de la Capilla del Carmen de Saint-Denis, realizado en 1976 por el Centre de Photogrammétrie Architecturale et Archéologique

En otras culturas el simbolismo de la conjunción del círculo y el cuadrado, como expresión de la armonía del Universo también se da. Nos encontramos pues ante un arquetipo de la perfección. En China era el Emperador, "El Hijo del Cielo", el encargado de realizar la integración de todos sus súbditos en la armonía general del Universo, y eso lo muestran el simbolismo de los instrumentos, vestimentas y edificios imperiales, "todos los cuales traducen de forma gráfica la naturaleza del hombre verdadero y del hombre transcendente"¹⁹. El Emperador en China era una síntesis del Universo funcionando su propio cuerpo como un axis mundi, su cabeza toca el cielo y se haya cubierta por una especie de umbela ceremonial circular y sus pies la tierra. El edificio central de la residencia imperial es el Ming Tang o Templo de la Luz, de base cuadrada símbolo de la Tierra y cubierta redonda símbolo de lo Celeste. Edificación está diseñada en paralelismo con el carro del Emperador de base cuadrada con un mástil vertical que sostenía un palio circular en forma de umbela, manifestando al Hijo del Cielo.

¹⁹ HANI, J. *La realeza sagrada*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1998, p. 31.

En Japón donde el Emperador es Dios viviente, dentro del complejo del Palacio Imperial en el Templo de Shinshin-den, lugar donde se encuentra el trono y escenario del rito de la entronización, presenta una techumbre abovedada hexagonal sobre una planta inscrita en un cuadrado, la bóveda está recubierta por siete espejos, de los cuales el del centro está sobre la cabeza del Emperador.

Otro ejemplo arquitectónico son las salas en forma de rotondas abovedadas con el cielo girando sobre su eje como las que se describen que tenían el Preste Juan en África o la del palacio del rey Cosroes en Ganzaca, donde las bóvedas estaban decoradas con el sol, la luna, las constelaciones,... y la imagen de Cosroes en el centro, presentando elocuentemente una imagen del soberano insertado en la jerarquía celeste. Algo similar aún podemos observar en lo que fue el Salón de las Pléyades del Alcázar Bendito del rey Al-Mutamid de Sevilla, actual Salón de Embajadores de los Reales Alcázares.

Debemos recordar que esta obra de Mique es deudora de la obra de Andrea Palladio donde podemos apreciar a menudo la conjunción de ambos elementos simbólicos como la Villa Capra o Rotonda de Vincenza. Y a su vez las obras de Palladio son deudoras de la obra teórica de Vitruvio, quien describía la fundación de los edificios sagrados, comenzando por la orientación del mismo, que ya en si implicaba poner en relación lo cósmico y lo terrestre. Se levantaba un mástil en el centro del espacio escogido para edificar y se trazaba un círculo, observándose la proyección de las sombras, la separación máxima entre la sombra del amanecer y el atardecer era el eje este-oeste, se trazan dos círculos centrados sobre los puntos cardinales del primero, indican en su intersección los ángulos del cuadrado de base, siendo este la cuadratura del círculo solar. Estando presentes en esta operación el círculo, el cuadrado y la cruz, tal y como podemos observar tan claramente en la traza de la Capilla carmelita de Saint-Denis.

La planta en cruz de la Capilla está dentro de un cuadrado óptico como la Ciudad Santa de Jerusalén que desciende del Cielo en el Apocalipsis de San Juan (Apoc. 21, 10) "la ciudad es cuadrada" (21, 10). Y el círculo de la cúpula sostenida sobre las pechinas nos remite en la concavidad de su semiesfera a la bóveda celeste. En clave iconológica, el simbolismo se enriquece con la visión geométrica y geográfica del Alfa y la Omega, el Génesis y la Parusía, el Paraíso terrenal y la Jerusalén Celestial. El Paraíso era circular a imagen del cielo, la Jerusalén celestial cuadrada. El Paraíso se encontraba cruzado por los cuatro ríos que se cruzaban en el centro donde crecía el Árbol de la Vida, la Jerusalén Celeste también se encuentra atravesada por los cuatro ríos que fluyen de la montaña donde el Cordero señorea sobre el libro sellado, y en su centro se levanta así mismo el Árbol de la Vida. La cruz griega de la capilla simboliza pues también estos cuatro ríos donde confluyen círculo y cuadrado, Principio y Fin de la historia humana de la salvación.

Para Hani el fundamento de la arquitectura sagrada consiste en esta relación entre el círculo y el cuadrado y/o la esfera y el cubo a partir del cual se concibe y realiza todo el edificio²⁰. La Capilla es un cubo rematado por la bóveda, cierto que los lados de este cubo se prolongan describiendo un cruz griega en planta como ya hemos dicho anteriormente. Desde el interior del cubo el visitante eleva la vista a la cúpula, símbolo de la ascensión espiritual que debe producirse en un espacio sagrado. Esto queda acentuado en el caso del Carmel por la aguja ornamental exterior que remata la cúpula, materializando el eje de la bóveda.

En una época como en la que vivimos en que se da tanta importancia en la arquitectura al Feng shui, se ha descuidado en Occidente el sentido cósmico tradicional de la arquitectura, el eje vertical usado en la fundación del edificio se convierte

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

en axis mundi, simbólicamente en centro del Universo pues es el centro del lugar de encuentro con lo divino, ombligo del mundo. La Iglesia es una cruz cardinal que sacraliza el espacio, en el caso que nos ocupa es además en planta una cruz con sus cuatro lados iguales, como una bendición de piedra, irradiando "energía positiva" al creyente, y de la misma manera que una catedral actúa como omphalos de la diócesis y la basílica pontificia como omphalos del Orbe, La capilla del Carmel es el omphalos del convento carmelita, su Centro, y escenario donde se desarrollaba la Divina Liturgia en esa comunidad. Al igual que el cercano templo de la Abadía de Saint-Denis, la capilla tiene la tradicional orientación en eje de oeste a este, estando la entrada al templo en el oeste y la cabecera en el este, con clara funcionalidad litúrgica. Esto ha sido así en todos los templos cristianos desde los inicios del cristianismo, simbolizando el Sol a Cristo y el Levante su segundo advenimiento.

Debemos recordar que tan sólo desde la celebración del Concilio Vaticano II (1962-1965) la liturgia católica se desarrolla "Versus populus" (frente a los fieles), desde los orígenes del cristianismo hasta entonces el desarrollo de la Santa Misa era "conversi ad Dominum" (vuelta hacia el Señor)²¹. El origen actual de que el celebrante se encuentre frente al pueblo se debe a que se pensó que en las comunidades cristianas primitivas esto fue así, poniéndose de moda en Alemania durante los años veinte con los grupos de Jugendbewegung dirigido por Pius Pasrch. Sin embargo en el cristianismo primitivo lo habitual fue que fieles y celebrantes estuviesen orientados hacia el Este, como queda de manifiesto en los estudios de Dölger²² o en los Buyer²³.

Cristo es llamado "Sol de Justicia" (Malaquías 3, 20) y "Oriente" teniendo como base bíblica el *Libro de la Sabiduría*: "Hay que anticiparse al sol para darte gracias y dirigirse a Tí antes de despuntar la aurora" (16:28), y en Zacarías: "Yo haré venir a Mi servidor Oriente"(Zac. 3, 8). Y queda testimoniado literariamente en las *Constituciones Apostólicas* (II, 7)²⁴, los actos de Hiparco y Filoteo²⁵, *El Tratado sobre la Oración* de Orígenes: "Dado que hay cuatro puntos cardinales, el norte, el mediodía, el poniente y el levante, ¿Quién no reconocería en seguida que el oriente manifiesta evidentemente que debemos orar hacia ese lado, lo cual es el símbolo del alma mirando hacia la aparición de la Luz verdadera"²⁶. Por su parte San Agustín dice: "Cuando estamos en pie para orar, nos volvemos hacia el Oriente, que es de donde el sol se levanta. No como si Dios estuviese allí y hubiese abandonado las otras regiones del Universo ... sino con el objeto de que el espíritu sea exhortado a volverse hacia una naturaleza superior, a saber: Dios"²⁷.

En la *Liturgia copta* de San Basilio se dice: "¡Aproximaos hombres, poneos de pie con respeto y mirad al Oriente!", y en la *Liturgia egipcia* de San Marcos también existe una invitación semejante: "Mirad al Oriente"²⁸. Es tan temprano el rito de orar y celebrar la Eucaristía mirando a levante que Tertuliano en el año 197 lo recoge en el capítulo 16 de su *Apologética* en la que dice que los cristianos "oran en dirección al sol naciente"²⁹. La puerta queda pues al oeste, el lugar del sol poniente, simbolizando el mundo profano, el mundo de la muerte, produciendo simbólicamente al entrar en el templo y dirigirse al altar la entrada hacia la Luz, a la Vida.

²¹ DÖLGER, *Sol Salutis, Aschendorff, Münster (Westfalen)*, 1920, pp. 254-256.

²² *Ibidem*

²³ BUYER, L., *Le rite et L'homme*, Paris, 1962, p. 241.

²⁴ *Constitución Apostólica*, II, 57, 14, Editorial Funk, p. 494.

²⁵ DANIELOU, J. *Théologie du Judéo-christianisme*, Paris, 1960, p. 292.

²⁶ HANI, J. *El simbolismo del templo cristiano*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p. 42.

²⁷ SAN AGUSTÍN, *De Sermone Domini in Monte*, II, n° 8.

²⁸ DÖLGER, *Sol Salutis, Aschendorff, Münster (Westfalen)*, 1920, pp. 251-254.

²⁹ *Ibidem*, p. 103.

Aun hoy, siendo un espacio desacralizado oficialmente desde hace décadas, se percibe en este edificio, un algo o mejor un mucho, que te conecta con lo divino y que lo mantiene en la sacralidad; su armonía en las formas, el ritmo en la composición en definitiva la Belleza tal y como la percibían los Padres de la Iglesia. El concepto agustiniano de lo bello del tratado *De Número* de San Isidoro de Sevilla se manifiesta poderosamente en sus volúmenes y formas, es como la "música callada" de la que hablaba San Juan de la Cruz, con notas de piedra. Es la magia del espacio. Podemos decir por todo lo anterior expuesto que en sus cuidadas formas se crea una atmósfera que permite que la Gracia se manifieste en su plenitud, pudiendo considerar por todo ello que el edificio de esta capilla está dentro de la categoría de arte sagrado.

VI. PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CAPILLA

El estudio del programa iconográfico de la capilla de este convento, requeriría por sí sólo un trabajo aparte. Pero no estaría completo el estudio iconológico del edificio sin hacer, aunque sea de forma somera, mención a ello. La lectura iconográfica de la capilla antes de la publicación en 1955 del artículo de Payot³⁰, fue un desastre, impropia de un país como Francia, con tantos eruditos en arte, fruto imagino de no haberla mirado siquiera. En los archivos no se decía nada, sólo "Sujets d' Histoire Sainte" (asuntos de la Historia Sagrada), muy impreciso y nada descriptivo, extraído de los documentos sobre presupuesto. Payot cree que esta es la causa de las interpretaciones fantasiosas de las esculturas, yo creo que es simplemente no haberlas mirado. Ella fue la primera en hacer una lectura iconográfica de los relieves, equivocándose en el de la Asunción, acierta en todos los demás. Pero no da en la clave, aunque la rodea ... La clave es la interpretación que hago yo durante mi stage en el Museo de Saint-Denis en el año 2000, Jesús y María, que son las dos advocaciones del convento, esa es la clave iconológica, la iconografía a representar, y en eso no cae Payot. Además se representan como es lógico los santos propios de la Orden.

La Orden del Monte Carmelo da especial importancia a las imágenes, la propia Santa Teresa de Jesús era una gran iconófila, defensora de las imágenes, como medio de acercarnos a lo divino, y de apreciar la humanidad de Cristo. Desde su conversión en la Cuaresma de 1554 ante una imagen de Cristo muy llagado atado a la columna, como narra en su obra *Vida* (9,1) se manifestará en numerosas ocasiones partidaria del uso contemplativo de las imágenes (*Vida*, 13,13). En su primera fundación el convento de San José de Ávila, la Santa encargó el *Cristo de los Bonitos Ojos*, una imagen pintada de Cristo azotado y atado a la Columna que mira al espectador directamente a los ojos, "No os pido más que lo miréis" (*Vida* 22,7). Por tanto mucho antes de que el Sacrosanto Concilio de Trento se manifestara en defensa de las imágenes con la publicación del decreto sobre "La Invocación, Veneración y Reliquia de los Santos y de las Sagradas Imágenes" en la Sesión XXV, celebrada el 3 y el 4 de diciembre de 1563.

El escultor y colaborador de Richard Mique en la Capilla del Carmen de Saint-Denis es Joseph Deschamps que según Stanislas Lami, nació hacia 1743 en París, recibiendo su formación en la antigua École Royale des Élèves Protégés. Obtuvo el segundo premio de escultura en 1768 con un bajo relieve: *David portant la tête de Goliath*. En 1771 ganó el primer premio con su *Moïse frappant le rocher*, pudiendo ir a la Academia de Francia en Roma, pero no va finalmente por problemas con Marigny, que le quita la plaza. Ese mismo año comenzará a trabajar con Richard

³⁰ PAYOT, S. *La Chapelle de Madame Louise de France à Saint-Denis*, Fédération des sociétés historiques et archéologiques de paris et de L'Île de France, Paris, 1956.

Mique en la decoración de la Capilla del Convento de la Reina en Versalles. En esta obra Deschamps es el autor de las esculturas pero bajo Bocciardi, que es quien recibió el encargo y firmó el contrato en 1771. Trabaja en Versalles de 1771 a 1774 y colaborará con Mique hasta su muerte en Saint-Cloud en febrero de 1788. Alfred Hachette es muy crítico con Deschamps: "Podría preguntarse si el arte de Deschamps está desprovisto de un elemental sentido religioso".

Es verdad que en sus obras, no hay virtuosismo, practica el non finito de Miguel Ángel para las escenas que deben ser vistas desde lejos y sobre la piedra, que es un material en comparación con el mármol más difícil para alcanzarlo, la perspectiva de la altura de la obra justifica el tratamiento impresionista de las piezas. Su técnica está compuesta de relieves en graduación, con numerosos escalonamientos desde el alto relieve casi de busto redondo al más plano, para dar efecto de perspectiva. Maneja muy bien las diagonales; la estructura que usa es muy simple para las escenas rectangulares, introduciendo, sobre todo, una gran diagonal central muy marcada por las manos y los pies de los personajes, y a un lado y al otro de esta gran diagonal principal sitúa otras diagonales menores que generan tensión y animan la escena, pero esta tensión no rompe en modo alguno el equilibrio compositivo, en grupos volumétricos claramente estructurados. Se puede observar esto, por ejemplo, en la escena titulada *El Descendimiento de la Cruz* (fig. 5), localizada sobre la puerta principal, donde hay hasta cinco diagonales diferentes. La diagonal central, más fuerte y marcada, va de los pies de Cristo muerto, pasando por su mano, hasta la mano en alto de San José de Arimatea.

Es necesario precisar que hace los rostros masculinos de manera estándar, por ejemplo, en el mismo relieve del Descendimiento, se puede ver que la cara de Arimatea es idéntica que la cara de Jesús, pero por contra en esa misma escena, hace de manera muy delicada, llena de gracia y fineza el rostro de la Virgen María. Así mismo ocurre con la cara de Jesús a la edad de doce años representado en el relieve *Jesús con los Doctores del Templo*. Para los personajes solos, hace composiciones piramidales como en la escena de la Asunción de María de la fachada. Podemos decir que construye composiciones claras, leíbles, muy equilibradas y medidas. La expresión de las manos y los gestos es muy significativa, otro medio importante que El utiliza para dar vida a los personajes es el movimiento de los ropajes. De estas puestas en escenas se puede ver que El mezcla el gusto por los detalles realistas, precisos, con un cierto gusto por lo pintoresco, como en el bajo-relieve norte de "La Profecía de Simeón" donde podemos ver los portadores de palomas o el humo del fuego, con el gusto propio de la época por la antigüedad clásica. Se pueden observar dos líneas argumentales en el programa iconográfico de la Capilla; de una parte los temas relativos a los carmelitas, visibles en las pechinas de la cúpula y en dos de los relieves cuadrados de la fachada.

De otra parte las escenas que representan de manera directa la presencia física de Jesús y de María en el mismo lugar y momento, según los textos evangélicos, estando localizados en los relieves rectangulares de la entrada interior de la Capilla y en el frontón triangular de la fachada. Que hace en mi opinión una clara referencia a la advocación a la que está dedicada la Capilla, Jesús y María, en concreto a "Jésus-Marie des Rois Mages" (Jesús y María de los Reyes Magos), que es el nombre completo del Carmen de Saint-Denis, y que creo es el leit motiv del programa decorativo de la capilla. Es por esta razón que en la parte más importante de la fachada y en la más alta está consagrada al tema de la Adoración de los Magos. La descripción iconográfica que sigue Joseph Deschamps en el repertorio decorativo de la Capilla es la siguiente, del exterior al interior de la misma:

En el frontón, el lugar más emblemático, la escena ya mencionada, de la Adoración de los Reyes Magos, es lógico que el encuadramiento más destacado de

todo el edificio, después del altar, este dedicado a los patrones de la comunidad carmelita de Saint-Denis. La escena está basada en el Evangelio de San Mateo 2,11. La mitad derecha del frontón está ocupada por la Sagrada Familia y en bajo relieve casi pictórico se pueden ver unas cabezas de ángeles y sobretodo la pobreza de sus pertenencias en el establo, la mano de San José abierta las muestras señalándolas. Por su parte en la mitad izquierda aparecen los tres Reyes Magos, con un paje, en actitud de postración y de admiración, tras de sí representadas simbólicamente las riquezas y pompas mundanas, unos soldados, trasunto del poder temporal aparecen al fondo. El eje que separa ambos mundos, en perpendicular al vértice del frontón, es la cabeza del Rey arrodillado, que con humildad besa el pie de Cristo.

La carga alegórica es enorme, conjugándose en esta pieza el poder de los símbolos y los símbolos del Poder. Debemos de recordar que quien patrocina la construcción de la nueva capilla, Madame Luisa, había renunciado a la corte más fastuosa de todos los tiempos, al esplendor de Versalles, cambiando pompa y boato, por pobreza y penitencia, postrada ante el misterio de la Encarnación de Dios. Y que varios grandes de la Tierra, príncipes como el Archiduque Maximiliano de Austria en 1775 y varios soberanos, visitaron en esos años el convento de Saint-Denis, entre ellos el propio Rey Luis XV, pero también el Rey Gustavo III de Suecia o el Emperador José II, en 1777. Nos encontramos en nuestra opinión ante una vanitas, bastante curiosa pues la invitación a la renovación espiritual no viene mostrándonos a la Muerte, sino presentándonos el Triunfo de la Vida, es decir, Cristo encarnado, recién nacido.

En la misma fachada, detrás del peristilo, en el pórtico, la escena más importante es la que hay sobre la puerta, encuadrada en un rectángulo, se trata de una Asunción de María, tema de la tradición cristiana que tiene como fuente numerosos evangelios apócrifos, entre los que podemos citar: *El Libro de San Juan Evangelista*, el teólogo; *El Libro de Juan*, Arzobispo de Tesalónica; *De Transitu Uirginis Mariae* del Pseudo Melitón y la *Narración* del Pseudo José de Arimatea. Es una escena, que en principio, puede parecer que no sigue la línea argumental de la presencia simultánea de Jesús y María en el mismo lugar. Vemos a la Virgen María rodeada de ángeles entre nubes ascendiendo al Cielo, pero por la expresión de su rostro y el gesto de sus brazos, podemos percibir que Jesús está presente fuera del encuadramiento, y que la espera algunos metros más allá para abrazarla inmediatamente. Aunque la festividad se celebra desde el siglo IV, no fue aceptado como Dogma de la Iglesia Católica hasta la Constitución Apostólica *Munificentissimus Deus*, dada por S.S. Pio XII el 1 de Noviembre de 1950. A derecha e izquierda del relieve de la Asunción, dos escenas de perfil cuadrado, relativas a la Orden carmelita. En ambas hay la presencia de un Ángel, es decir, de una señal de Dios, de un mensajero. A la derecha hay un episodio de la vida del Profeta Elías, (profeta muy próximo a la Orden del Carmelo), basado en el Primer Libro de los Reyes, (19,5-8). Se representa al Profeta Elías que ha huido del Rey Ajab y de su esposa Jezabel, seguidora del dios Baal, sintiendo su vida amenazada. En el desierto, muy fatigado, reposa bajo un arbusto, cuando está durmiendo, un Ángel le despierta, dándole de comer y de beber y la da fortaleza para continuar su camino hasta el Monte Horeb, el Monte de Dios, durante cuarenta días y cuarenta noches.

A su izquierda, la escena de la *Transverberación de Santa Teresa de Ávila*, representando el momento descrito por Ella misma, pleno de poesía, en su obra *Vida* (29,13-14) en el que Ella se siente traspasada por lo que San Juan de la Cruz denomina en su poema, probablemente tras conversar con Ella, como "La Llama de Amor viva", (2, 6-12). Es el momento de más intenso misticismo, donde la Santa abulense experimenta la unión íntima de su alma con Dios, padece la irrupción en

su corazón del Amor de Dios. Recibió esta Gracia divina la Santa en el convento de la Encarnación de Ávila, varias veces, así como en casa de su amiga íntima Doña Guiomar de Ulloa. Existe la fiesta litúrgica de la Transverberación de Santa Teresa, decretada por S.S. Benedicto XIII en 1726 y que se celebra el 26 de agosto, (en Alba de Tormes y en toda la Diócesis de Salamanca, la celebran el 27 del mismo mes).

A la derecha, el relieve del Sueño de San José, que tiene por fuente el *Evangelio de San Mateo* (2,13), el Ángel se comunica con San José en sueños y le trasmite el mandato divino de huir a Egipto. Dentro de la Iglesia católica, los carmelitas fueron los primeros en componer un Oficio para San José, en el que se exaltaba su grandeza en la virginidad como protector de Jesús y de María, ejerciendo de padre. Recibe culto en el Orden desde el siglo XV. Para los carmelitas, la sencillez y pobreza de la vida de San José es un ejemplo, y sobre todo, por estar abierto al Misterio de Dios, siendo ejemplo de la práctica de la oración, entendiendo esta como momento de intimidad con Jesús. La devoción a San José marca la espiritualidad de las carmelitas y es una de sus características. Santa Teresa ingresó en el convento de la Encarnación de Ávila, donde existía un enorme amor por este santo que Ella reelaborará, acudiendo con plena confianza a su intercepción, recomendándola y no dejando de celebrar su festividad incluso bajo la enfermedad, (*Vida* 6,7). Magnífica factura la de este relieve, siendo de destacar las diagonales así como los dos triángulos contrapuestos que forman los cuerpos y ropajes del Ángel y de San José. Excelente el drapeado de las telas, y el tratamiento clasicista del Ángel, recordando una Niké.

Ya en el interior de la Capilla, se encuentran emplazadas en la entrada, tres escenas rectangulares que responden a una de las líneas iconográficas, ya mencionada, apareciendo al mismo tiempo en la escena Jesús y María. A izquierda y derecha de la puerta, los dos episodios narrados aluden a la infancia de Jesús. Y sobre la puerta se narra su Pasión y Muerte. En el vestíbulo, a la izquierda (norte), está representado el tema del Nunc Dimittis, el episodio de la Presentación del Niño en el Templo, que tiene por fuente escrita el Evangelio de San Lucas (2, 22-40), y que la Iglesia Católica celebra el día de la Candelaria, 2 de febrero, haciéndola coincidir con la fiesta de la Purificación de María. La escena transcurre en el Templo de Jerusalén, tras la circuncisión del Niño, ocho días después del nacimiento, venía la Purificación de María. El Niño Jesús, es presentado a Dios en el Templo por su Madre pasada la cuarentena del nacimiento, según la tradición hebrea, los primogénitos pertenecen a Dios, y los padres les rescatan ofreciendo una oración y sacrificio en el Templo, deben ser ofrecidos en sacrificio, un pichón y un cordero, pero las familias pobres como la de Jesús, ofrecen dos pichones. En ese momento el anciano Simeón, hombre muy justo y bueno, inspirado por el Espíritu Santo, reconoce al Mesías en el Niño, y ante la sorpresa de sus padres, felicísimo, por su hallazgo, toma al Divino Infante en sus brazos y lo bendice, a continuación le profetiza a la Virgen María que, en el futuro, una espada de dolor va a atravesarle el Alma. Nos encontramos desde una perspectiva mariológica ante el primero de los Siete Dolores de María. La profetisa Ana que vivía en el templo, también se encuentra representada en bajo relieve, Lucas (2:36-46). Es de destacar, el tratamiento, absolutamente neoclásico, del brasero y del joven efebo que anima las llamas.

En el vestíbulo, en el lado derecho, (sur), Está representado Jesús ante los Doctores en el Templo, que tiene como fuente el *Evangelio de San Lucas* (2, 41-51). La acción ocurre doce años después de la anterior, y en el mismo lugar, el Templo, el Niño discute con los Doctores, mientras sus padres angustiados lo buscan durante tres días por todos lados. Es el Tercer Dolor de la Virgen. María no está representada en la escena, pero está presente como observadora de la mis-

ma, encontrando finalmente a su Hijo. Sobre la puerta principal (este) (fig. 5), se encuentra la escena titulada *La Déposition de la Croix* (el *Descendimiento*), que consideramos por sus peculiaridades iconográficas inapropiadas para este nombre, siendo más apropiado considerarla una Piedad, y mucho más próximo al momento del Treno o Llanto por Cristo Muerto. De hecho, observamos a todos los personajes en actitud de profundo lamento y a la izquierda de la escena observamos a la Mater Dolorosa a punto de derrumbarse, sostenida por San Juan, en el momento del Pasma, una rareza iconográfica. Pero lo realmente curioso y manierista de este relieve es la figura de San José de Arimatea, de rodillas sosteniendo el cuerpo de Cristo al modo de una Pietá. Escena plena de dramatismo y dinamismo. Las fuentes literarias utilizadas para elaborar esta composición son la Predicación de Jorge de Nicomedia, además del Evangelio apócrifo de Nicodemo y los Himnos de Romano el Meloda. Así como los evangelios canónicos que no describen esta escena del Treno, (Mt 27,57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-56; Jn 19, 38-40), y sólo recogen el hecho de que San José de Arimatea obtuvo la autorización de Pilatos para recoger el cuerpo y enterrarlo. En las pechinas de la cúpula, se representan personajes vinculados con la Orden carmelita. En la pechina noroeste se representa a San Alberto, Patriarca de Jerusalén, que dio las Reglas a la Orden del Carmelo. En la pechina sudoeste, está representado San Juan de la Cruz.

En la noreste se representa al Profeta Elías subiendo al Cielo, sobre un carro de fuego. La escena está recogida en el *Segundo Libro de los Reyes*, (2, 11-12), Elías, que habitó en el Monte Carmelo, está considerado por la Orden carmelita como su fundador. Y en la pechina sureste continua la escena siguiente a la anterior, en la que se representa al Profeta Eliseo, sucesor de Elías, en el momento de recibir el manto de este, que lo ha dejado caer sobre Eliseo en el momento que asciende en el carro de fuego al Cielo. Este manto es el símbolo del Profeta, con el Eliseo hará las mismas cosas, abrirá las aguas del río Jordán, la fuente es el *Segundo Libro de los Reyes*, (2,13), así mismo Eliseo está considerado como el segundo fundador de la Orden carmelita.

Debemos mencionar el rico repertorio decorativo de la Capilla que acompaña a estas imágenes, elaborado a base sobre todo de motivos vegetales y realizados con un virtuosismo y una finura admirables. Destacamos las flores rosáceas del techo del peristilo, con exquisita labor de trepanación. O los detalles de la moldura entre las semicúpulas y la cúpula central, donde podemos admirar elementos alusivos a la glorificación de Santa Teresa como: dardos, "rais de coeur", (elemento o patrón ornamental de origen griego que combina hojas en forma de corazón, atravesadas con puntas de lanza o flecha, algo muy utilizado en el Renacimiento y el Neoclásico, pero verdaderamente muy carmelita), hojas de laurel, (alusivas al Triunfo), Rayos, (Luz divina), hojas de acanto, (inmortalidad del Alma) y hojas de quercus, (robles de hoja caduca crecen de manera natural en el Monte Carmelo). Así como perlas, (símbolo de Cristo, "Concibió la Perla, Cristo, del rayo divino", San Juan Damasceno, n. 675) y huevos, (símbolos de la Creación y de la Resurrección).

VII. EPÍLOGO DE LA CAPILLA

Con la Revolución el convento de carmelitas fue suprimido, la Ley del 13 de febrero de 1790 prohibía absolutamente las comunidades religiosas de vida claustral, tolerando, al principio del proceso revolucionario, las dedicadas a la caridad y la educación. Los edificios conventuales del Carmen de Saint-Denis fueron declarados bienes nacionales. En 1792, fue promulgada una ley que afectaba al convento convirtiéndolo en un cuartel comunal para las tropas de pasos, quedando los edificios en manos del Ministerio de la Guerra. La Capilla se convertiría en Templo de

la Razón, como consecuencia de que la Basílica de la Abadía de Saint-Denis era demasiado grande y que contenía muchos emblemas que recordaban a la realeza. En esa época fue gravado sobre el frontón esta inscripción, fórmula del culto de Robespierre: "Le Peuple Français reconnaît L'Être Suprême et L'Immortalité de L'Âme" (El Pueblo Francés reconoce el Ser Supremo y la Inmortalidad del Alma).

Después del Golpe de Estado del 9 de Thermidor, que hace desaparecer completamente el culto a la Razón, la Capilla queda sin uso, siendo un edificio de propiedad Nacional. En 1802, la Ley del 18 de Germinal, que se creó a efecto de dotar a cada Villa de un iglesia para el ejercicio del culto católico, de esta manera la Capilla vuelve a consagrarse como iglesia católica. Pero es demasiado pequeña, por este motivo el antiguo coro es restituido como parte integrante de la nueva iglesia parroquial de Saint-Denis. A partir de 1802, la Villa posee derecho de propiedad sobre el edificio de la Capilla, que no perderá nunca a pesar de las diversas modificaciones. Ejercerá como sede de la Parroquia de Saint-Denis, hasta la construcción en 1865 de una nueva iglesia mucho más grande, ante la negativa del arquitecto Viollet le Duc, al que se le encarga el proyecto de ampliarla creando una nave nueva a los pies del templo, su criterio salva el edificio.

A partir de entonces, existen varios proyectos con respecto al uso del inmueble sin decidirse por ninguno definitivo hasta 1895. De 1895 a 1993, la Capilla va a servir de Tribunal de Justicia, es por esta razón que se puede ver en el frontón la inscripción "Justice de Paix". Fue restaurada a finales de los años 90 y en los últimos años ha sido abierta al público como sala para actos culturales como exposiciones, espectáculos...

VIII. CONCLUSIONES

La especial idiosincrasia clasicista de la arquitectura francesa durante la Edad Moderna y especialmente durante el Barroco, conmociona por la grandiosidad, por la monumentalidad, por la simetría, el ritmo matemático, grave, casi musical, imponentemente frío y racional. Enlazando sin problemas ni fisuras o rupturas con el Neoclasicismo, es por ello quizás, que resulte complicado catalogar dentro de un estilo tal o cual edificio, en nuestra opinión el repertorio decorativo a la manera griega unido al palladianismo de la planta, no deja ningún lugar a la duda de que nos encontramos ante una obra netamente neoclásica.

El Neoclasicismo es el lenguaje de la Ilustración, del Despotismo Ilustrado, el último estilo artístico de la Edad Moderna, y del que se apropiará el nuevo orden surgido a partir de 1789. Esta obra y muchas otras de ese periodo son un ejemplo de ello. Debemos entender el uso del lenguaje arquitectónico neoclásico por el despotismo ilustrado como un síntoma de renovación social, evocando los conceptos libertad y democracia del mundo antiguo, que se ponen de moda con enorme éxito, en un marco político de absoluta indolencia e inconsciencia estética por parte del Poder establecido, asumiéndolo plenamente como propio. Con la Revolución el nuevo orden lo reivindicará como su estilo propio con justificación teorica-política de ello, politizándose como el Estilo surgido de la Revolución, algo que esta obra y muchas otras desmiente. En toda la obra gravita la autoridad del Simbolismo y el simbolismo de la Autoridad. Entendiendo que existe en ella una relación de equilibrio perfecto, muy propio del Antiguo Régimen y a punto de desaparecer cuando se realiza la obra, entre lo Regio y lo Sagrado.

Nos encontramos en un momento histórico que se volverá complicado y violento, y donde tristemente se empezará a vincular el Arte con la Política, entendiendo la producción artística como un elemento político, esto será un constante a lo largo

de toda la contemporaneidad. Con la Revolución obras y artistas pasaran a ser víctimas políticas, condenados a la muerte y el ostracismo. Esta obra y su creador son un ejemplo de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- BARIDON, M. *Jardins de Versailles: École nationale supérieure du paysage, Actes Sud*, Arles, 2001.
- Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2000.
- BERAULT, A.H. *Historia General de la Iglesia*, t. VII, Madrid, 1854.
- BIEDERMANN, H. *Diccionario de Símbolos*, Paidós-Ibérica, Barcelona, 1993.
- BOUCAU, H. *L'Ile-de-France: Saint-Denis en la Collection des monographies régionales*, Grasset, Paris, 1938.
- BOURNON, F. *Histoire de la Ville et du Canton de Saint-Denis*, Paris, 1892.
- CABANNE, P. *L'art du XVIIIe siècle*, Somogy, Paris, 1987.
- CATALOGO de la exposición: *Musée des arts decoratifs*, Bordeaux, 2005-2006. Marie-Anthonette a Versailles: le goût d'une reine. Bordeaux: Paris: Somogy, 2005.
- DANIÉLOU, J. *Théologie du Judéo-christianisme*, Paris, 1960.
- DUMOLIN M. et OURTARDEL, *Les églises de France, Paris et la Seine*, Paris, 1936.
- DÖLGER, *Sol Salutis, Aschendorff*, Münster, 1920.
- FLAMAND-GRÉTRY, V. *Itinéraire historique... de Saint-Denis*, 2º partie, Paris, 1840.
- GILLET, *La vénérable Louise de France*, Paris, 1880.
- GONZALEZ, S. y GOUX, L. *La Chapelle du couvent des Carmélites. Musée d'Art et d'Histoire*, Saint-Denis, Illustria, Bayeux, 2006.
- GRANDMAISON, G. *Madame Louise de France, la vénérable Thérèse de Saint-Augustin (1737-1787)*, Paris, 1922.
- HANI, J. *La realeza sagrada*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1998.
- El simbolismo del Templo cristiano*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000.
- MOUTON, B. *Documents Graphiques-Remise en état interieure, Ancienne Chapelle du Carmel*, Direction Regionale des Affaires Culturelles D'Ile-de-France, Versailles, Noviembre 1997.
- OUTRAM, D. *Panorama de la Ilustración*, Blume, Barcelona, 2008.
- PAYOT, S. *La Chapelle de Madame Louise de France a Saint-Denis*, Fédération des Sociétés Historiques et Archéologiques de Paris et de L'Ile-de-France, t. VII, Paris, 1956 (pp. 193-204)
- PIÑERO, A. *Todos los Evangelios Canónicos y Apócrifos*, Madrid, Edaf, 5ª edición, 2013.
- PIO XII, *Munificentissimus Deus*: www.mercaba.org/PIO%20XII/asuncion.htm
- QUIÑONES COSTA, A.M. *La decoración vegetal en el Arte español de la Alta Edad Media: Su Simbolismo*. Tomo I-II, Universidad Complutense, Madrid, 2002.
- SACROSANTO, ECUMENICO Y GENERAL CONCILIO DE TRENTO. En la Biblioteca Electrónica Cristiana. www.multimedios.org/docs2/d000436/index.html.
- SOR MARIA DE LA ENCARNACIÓN OCD, *Historia de las religiosas carmelitas de Compiègne*, Madrid, 1842.
- TAVERNOR, R. *Palladio and Palladianism*, Thames & Hudson, Londres, 2003.
- VERLET, P. *Le mobilier royal francais, 3:meubles de la couronne conservés en Angleterre et aux Etats-Unis*, Picard, 1994.