

## VAL-DE-GRÂCE: SIMBOLISMO AULICO Y MESIANICO DEL NACIMIENTO DE LUIS XIV.

JUAN ANTONIO SANCHEZ LOPEZ

### RESUMEN

El carácter sagrado y providencialista de la Monarquía durante la Edad Moderna y la exaltación de la Realeza de Cristo, confluyen en la simbología del baldaquino levantado en la Iglesia parisina del Val-de-Grâce, fundación de la Reina Ana de Austria en acción de gracias por el nacimiento de Luis XIV. Las lecturas iconográficas e iconológicas de esta obra, se analizan en el presente trabajo.

### ABSTRACT

Sacred and providential nature of Monarchy in the Modern Age and the exaltation of Christ Royalty are united and mixed into the simbology of altar canopy of the church of Val-de-Grâce in Paris, founded by Queen Anne of Austria thanksgiving on the birth of Louis XIV. Iconography and Iconology presented by this altar canopy are studied in this work.

Relacionado con el viaje del polifacético Gian Lorenzo Bernini (1665) a París se encuentra un ligero baldaquino con seis columnas alzadas en un plano circular, dispuesto sobre el altar mayor de la iglesia del Val-de-Grâce. El prestigio del *cavalier* hizo que el artista italiano fuese llamado a esta ciudad, adonde acudió a requerimientos de Luis XIV al objeto de preparar los proyectos de ampliación del palacio del Louvre, que, desgraciadamente, no se llevaron a cabo.

La abadía benedictina del Val-de-Grâce surgió en 1645 como exvoto de la reina Ana de Austria para agradecer a Dios el nacimiento de su hijo Luis XIV, confiándose a François Mansart la realización del proyecto original. En él se preveía la construcción del templo flanqueada por un palacio y un convento. Esta distribución entre **domus sacerdotum, domus regia y domus Domini** se remontaba directamente a la triple división de El Escorial y, en última instancia, al Templo de Salomón. En 1646, las irregularidades del arquitecto al frente de la dirección de las obras, motivaron su fulminante retiro de la misma, adjudicándose su continuación a Pierre Le Muet y a

Jacques Lemercier. Este último alteraría sensiblemente la estructura del proyecto que se concluyó en 1667 (1).

A pesar de todo, la idea salomónica que presidió la concepción del conjunto se revelaría con fuerza en el espacio de la iglesia que Mansart abandonó casi terminado, y en particular en el reservado para la capilla mayor.

Al producirse la llegada de Bernini, el proceso decorativo estaba en su punto culminante; Pierre Mignard ocupado con la pintura de la cúpula (1663), mientras Michel Anguier hacía lo propio con el programa escultórico de los interiores (1662-1667). Con objeto de aprovechar lo más posible la presencia en París del artista italiano, la reina madre le encargó un proyecto para el baldaquino que debía erigirse en su templo votivo, el cual no llegaría a realizarse a causa de las controvertidas circunstancias que rodearon dicha visita (2).

Todos los biógrafos de Bernini coinciden en señalar el carácter frustrante que tuvo para él la experiencia francesa. Al margen del peso que la opinión de Colbert pudo desempeñar en detrimento suyo, la realidad es que esta incursión se produjo en un momento en el que los pintores, escultores y arquitectos galos se plantearon una postura de enfrentamiento dialéctico adverso a la estética italiana; lance que acabarían por ganar tras la muerte de los grandes maestros de la Roma barroca, desplazando hacia su país el centro de gravedad determinante de la evolución del gusto artístico europeo.

La presencia de similitudes estilísticas evidentes entre el altar de Val-de-Grâce y el famoso baldaquino de la Basílica de San Pedro en Roma, ha motivado que autores como Tapié lo atribuyeran erróneamente a Bernini (3). Las investigaciones de Beaulieu y otros autores probaron que, aunque de estilo berninesco, el altar francés no se hizo según el proyecto del artista, sino según uno que él desaprobó explícitamente, corriendo su ejecución a cargo de artífices franceses: Gabriel Le Duc y Michel Anguier (4). Por ende, la influencia del edículo vaticano, **per se**, como pieza aislada, se hacía sentir en Francia a través de las reproducciones del mismo, que circulaban en los grabados; lo cual empobrece sobremanera la consistencia de unas tesis que intentaran explicar

(1) BLUNT, A. *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid 1983, 221-222.

(2) CHANTELOU *Diario del Viaje del Caballero Bernini a Francia por Paul Fréart de*, Madrid 1986, 29, 34-35, 41-43, 45, 155.

(3) TAPIÉ, V. L. *Barroco y Clasicismo*, Madrid 1986, 180-194.

(4) BEAULIEU, M.-G. Le Duc, M. Anguier et le maître-autel du Val-de-Grâce», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français (B.S.H.A.F.)*, 1945-61, 150; LEMOINE, J. «Le Maître-autel de l'église du Val-de-Grâce», *Ibidem*, 1960, 95; CHALEIX, P. «Le baldaquin de l'église du Val-de-Grâce». *Ibidem*, 1961, 211.

las afinidades registradas en ambas piezas, aceptando como condicionante del diseño final una posible intervención directa del mismo Bernini.

Por otro lado, el baldaquino francés es una recreación, y no una copia, de su modelo romano lo que implica que la riqueza de su mensaje religioso sea superior al de aquél, demasiado ocupado en enmascarar con escudos, putti, ángeles mancebos y demás elementos ornamentales que lo inundan, toda una apología del pontificado de Urbano VIII y del linaje Barberini, propiciando, de esta manera, el cambio del simbolismo sacro tradicional por otro de corte individualista y personal.

Los conflictivos avatares atravesados por la obra de referencia, fueron puntualmente reflejados por Chantelou en su *Diario* del viaje de Bernini a París. Sus páginas constituyen una fuente literaria de primera mano para comprender el turbio clima que rodeó la ejecución del baldaquino, desde la fase proyectual hasta su terminación. Val-de-Grâce fue uno de los primeros edificios de la capital francesa visitados por el italiano. Una vez allí, el artista tuvo conocimiento del modelo para el altar mayor realizado por Gabriel Le Duc, sucesor de Mansart, ideador del complejo, Lemercier y Pierre Le Muet en la dirección de los trabajos. Al advertir que el joven arquitecto galo "no se tomaba bien las cosas que le decían", Bernini optó por salvar la situación de una forma bastante discreta, toda vez que su lacónica opinión al respecto se limitó a referir a los presentes que "Miguel Angel tenía la costumbre de decir que el dinero que se gastaba en dibujos daba el ciento por uno de beneficios".

En la mañana del 25 de Junio de 1665, el *cavalier* recibió de Jacques Tubeuf y Jeannot de Bertillat, respectivamente Superintendente y Tesorero General de la Casa de la Reina, el encargo de elaborar un nuevo proyecto para el baldaquino. Percatado de las suspicacias y la contrariedad que suscitó en Le Duc su juicio negativo a la cúpula de la iglesia, Bernini obró con cautela y expuso a los emisarios que aceptaba el ofrecimiento por obediencia y cortesía hacia los deseos de la soberana. Sin embargo, la reacción de la Duc ante semejante "intromisión" no se demoró demasiado, al inquirir a su "rival" que el mejor medio para salir airoso de tal compromiso, no habría sido otro que el haber alabado el diseño existente, a lo que aquél replicó "que, si era muy bello el suyo serviría para hacerlo parecer aún más". En los primeros días de julio, Bernini trazó un dibujo preparatorio, cuya descripción se recoge en una carta dirigida a Mattia de Rossi, mencionada por Borsi. El proyecto preveía un organismo arquitectónico extremadamente rico, de planta ovalada y sustentado por ocho columnas de orden corintio. Su remate se configuraba por un frontispicio remontado por una gloria con Dios Padre rodeado de ángeles. A la vista del diseño, Colbert afirmó, con su consustancial chauvinismo, que "querría que le hubiese costado al Rey doscientos mil escudos, y que hubiera en Francia un hombre capaz de hacer tales obras". Acto

seguido, el dibujo berninesco fue entregado a Mignard para que lo reprodujese pictóricamente, con el propósito de que el mismo evidenciase la textura de los materiales a utilizar en su construcción. A pesar de que el resultado fue en todo convincente, una serie de impedimentos cambiaron el rumbo de los acontecimientos, pues a los de índole económica se sumaron los temores de la reina madre a fallecer antes de ver concluido un proyecto tan grandioso; por no hablar de las intrigas y presiones que le Duc ejerció sobre las religiosas del Val-de-Grâce, empleando "toda clase de medios para hacer aprobar su obra". Finalmente, el 7 de Septiembre de 1665, Bernini se lamentaba del fracaso de su proyecto y "que se hubiera preferido el que se ejecuta actualmente", lo cual era "cosa que le había desanimado mucho de prestar sus servicios a Francia". La ubicación del baldaquismo también influyó en este rechazo, ya que le Duc reivindicaba la necesidad de situarlo contra el coro y su comunicación con el convento; circunstancia aprovechada por Colbert para desautorizar al italiano, afirmando que la no observancia de este supuesto "era porque el Caballero no quería informarse de nada".

### **ESTRUCTURA, ORNAMENTACION Y PROGRAMA ESCULTORICO.**

En la cabecera del Val-de-Grâce, resuelta por Mansart, se preveía un espacio central dominante cubierto por la cúpula y rodeado por tres ábsides iguales que son el coro y las dos alas del transepto. En el ábside principal, el baldaquino aparece como una estructura circular, concebida como su prolongación orgánica, rodeada de seis columnas salomónicas cuyos fustes aparecen exornados con ramas de diversas especies vegetales: palmera y laurel.

En la parte frontal y sobre la espiral de las columnas, se sitúan, en ambiciosa verticalidad, fragmentos de estilóbato que respetan el orden general de pilastras corintias y entablamento, fino pero sobrio que informa el alzado del edificio. Dichos fragmentos se conectan por medio de tiras metálicas recubiertas de palmas y flores. Por la parte trasera, el edículo se incrusta totalmente en el buque de la iglesia, confundándose con el entablamento del propio ábside. Al fusionarse, incluso cromáticamente, con la cabecera, el tabernáculo aúna las cualidades de una estructura arquitectónica con las de una colosal escultura, cuyas proporciones guardan relación con las del templo, buscando un matizado contraste entre las gradaciones de los muros y la tonalidad dorada de los revestimientos y estatuas de bronce. Varios plementos de bronce sostienen las base del coronamiento, recubierta, como aquellos, de ramas de olivo.

Además de suma construcción que recalca el poder y el lujo de la Iglesia de la Contrarreforma, su estudio iconológico posee un claro eje director, cuya clave radica en el hermoso grupo de la *Natividad* (1665) de Michel Anguier, dispuesto sobre el

altar y depositado, durante algún tiempo, en la parisina iglesia de Saint Roch. En este conjunto, compuesto por las esculturas de la Virgen María, San José y el Niño se impone un movimiento barroco de hondas raíces italianizantes, a causa, sin duda, de la formación de Anguier y su hermano François en el taller romano de Alessandro Algardi. En las piezas estatuarias del Val-de-Grâce puede apreciarse, por tanto, una huída de los efectos más espectaculares del arte europeo del Seiscientos y la búsqueda consciente de una belleza sin afectación, cuyo sentido de la delicadeza y la elegancia se ve más claramente en la juvenil y serena figura de la Virgen, que contrasta con la moderada teatralidad del gesto extático de San José (5). Cada escultura del grupo de la Natividad, completamente aislada, muestra una silueta ininterrumpida conservando su calidad de bloque. Su elaboración en mármoles blancos le otorga una superficie pulida y tersa, de textura fría y neutralizada, que se opone al colorido del resto del baldaquino, ilustrando espléndidamente su afinidad con la causa clásica, demandada por la mentalidad del público francés.

La misma lucha de tendencias clasicistas y barrocas aflora en la concepción de los ángeles turiferarios situados sobre las columnas. Al apelarse a la vieja iconografía que, hacia el siglo XV, tendía a representar a estos espíritus perfectos como mancebos, estas piezas suponen la versión francesa de sus homólogos berninescos romanos (6). En consecuencia, los ángeles galos muestran unas características muy particulares como cabelleras rubias, actitudes contenidas, túnicas largas y rostro andrógino, casi femenino, de evocación helenística, conservando todavía ciertas reminiscencias de la escuela de Fontainebleau, en sus cuerpos estilizados con extremidades intencionadamente alargadas.

### **LECTURA ICONOLOGICA DEL BALDAQUINO DE VAL-DE-GRÂCE.**

Los especialistas que, hasta el momento, han prestado su atención al baldaquino del Val-de-Grâce, han abordado su estudio desde un exclusivo plano formal, relegando cualquier aproximación iconológica. Ello nos ha motivado para ofrecer en este trabajo una propuesta para su lectura.

(5) Esta escultura de San José es la que denota más profundamente su filiación a la estética de Algardi. En concreto, recuerda al grupo de la *Decapitación de San Pablo* (1641-1647), realizado por el italiano para la Iglesia de San Paolo de Bolonia. Dado que los Anguier-Michel y François trabajaron en el taller de aquél durante la década de 1640, es muy probable que Michel se sintiera sugestionado ante interpretaciones formales presentes en este grupo, tales como los plegados moderadamente aristados y la expresión del tema religioso según la «manera» clásica. Cfr: BLUNT, A. *op. cit.*, 328-329.

(6) COMALADA NEGRE, A. «Bernini. Un artista controvertido». *Historia y Vida*, 248, 1988, 52. Véase también WITTKOWER, R. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, 1985, 143-196; Gian Lorenzo Bernini. *El escultor del barroco romano*, Madrid, 1990 y *La Escultura. Procesos y principios*, Madrid, 1987, 191-231. Asimismo, HIBBARD, H. *Bernini*, Madrid, 1982 y BORSI, F. *Bernini architetto*, Milano, 1980, 338.

La presencia de un Nacimiento en el baldaquino resulta perfectamente lógica, si se tiene en cuenta que la promesa que originó el Val-de-Grâce fue, precisamente, el alumbramiento, ya tardío, del Delfín por Ana de Austria. La perpetuación de la efemérides explica la consagración y la titularidad de la capilla mayor a favor del misterio de la Natividad divina, que aparece representado con algunos de sus elementos iconográficos tradicionales.

Por un lado, el revestimiento vegetal de las tiras de bronce de la cubrición, con su aspecto rústico semejante a un entramado de cañas, palmas y hojarasca, recrea ciertamente la cueva de Belén, sobre la que parejas de angelotes niños, suspendidos de las fajas metálicas, portan filacterias con el texto del anuncio al mundo del nacimiento del Mesías: «*GLORIA IN EXCELSIS DEO ("Gloria a Dios en las alturas")*» en su parte anterior- y «*ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS ("y en la Tierra, paz a los hombres de buena voluntad")*» en la posterior.

La elección de dicha frase no nos resulta casual si nos percatamos de una interpretación más profunda de la secuencia neotestamentaria del anuncio a los pastores:

*Díjoles el ángel:*

*No temáis, os traigo una buena nueva, una gran alegría, que es para todo el pueblo; pues os ha nacido hoy un Salvador, que es el Mesías, Señor, en la ciudad de David. Esto tendréis por señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre (7).*

Un análisis más incisivo de este texto evangélico nos remite, inconscientemente, a una coyuntura histórica ciertamente delicada, toda vez que las circunstancias que confluyeron en la venida al mundo de Luis XIV pueden calificarse de verdaderamente dramáticas. El desinterés de Luis XIII por estas cuestiones y por los temas amatorios, como consecuencia de sus preocupaciones religiosas y su exacerbado misticismo, la sucesión de rogativas y, en definitiva, la falta de esperanza ante el problema de la sucesión, provocaron que el nacimiento del Delfín, en 1638, apareciera a los ojos de la nación como un verdadero "*milagro*" (8).

(7) *Lucas*, 2, 10-12.

(8) «Después de veintitrés años de matrimonio sin sucesión, de una manera extraordinaria, pues fue resultado de una visita fortuita que el rey hizo a París, la reina dió a luz un hijo varón. Éste fue Luis XIV. La leyenda dedicatoria en la fachada de la Iglesia de Val-de-Grâce: 'A Jesús recién nacido y a la Virgen, su madre' hace alusión a aquel nacimiento deseado sin esperanzas. En 1654 (sic) el niño, que sólo tenía siete años(sic), hizo el gesto de poner la primera piedra a la fundación. ¡Luis XIV empezaba a edificar!». PIJOAN, J. *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII, Summa Artis. Historia General del Arte*, XVI, Madrid 1978, 238.

Como trasposición del nacimiento del «*Salvador del Mundo*» se halla así el de Luis XIV como «**Salvador**» del trono, el cual acredita la continuación de la dinastía borbónica. Esta idea, se percibe invariablemente a través de la doble lectura del versículo «*HIC ERIT MAGNUS ET REGN V.M. EIUS NON ERIT FINIS ("El serà grande y su reino no tendrá fin")*» sostenido por un ángel en un extremo del ábside de Val-de-Grâce. En este sentido, al igual que Cristo es grande y su reino no tendrá fin, Luis es grande porque su propia existencia ha hecho posible que no se produzca ese supuesto fin de Francia.

Conectado con la simbología religiosa *in strictu sensu*, el baldaquino nos ofrece también una completa panorámica iconográfica sobre el tema de la Redención; propósito que condujo al mentor a introducir en el programa emotivas sugerencias y paralelismos literarios, que se debaten, indistintamente, entre la emblemática regia y la utopía mesiánica.

El grupo de la Natividad se dispone sobre un bloque diédrico de mármol negro, de cuyo centro emerge otro basamento de forma cúbica, que contiene el Sagrario del Templo. Este último sirve de pedestal a la escultura del Niño desnudo sobre un paño, cuyos pliegues se deslizan hacia abajo, para recubrir parcialmente la parte superior. Descendiendo hallamos, por último, la mesa del altar que exhibe una escenificación, muy clásica, del Entierro de Cristo cincelada en bronce dorado. La iconografía de este relieve se resuelve según las narraciones de los textos evangélicos y apócrifos, el *Evangelio de Nicodemo* y las *Actas de Pilato*, entre otras fuentes, mientras que su distribución compositiva, apela a la versión que, del arte de Rafael, era conocida en Francia por vía de Poussin.

La colocación del Niño, desnudo sobre el ara, remite por asociación de ideas al ritual del sacrificio de una víctima propiciatoria a los dioses, propio de la liturgia de los pueblos de la Antigüedad; concepto que contaba con una popular prefigura bíblica de la Pasión, dictada por Isaías:

*Todos nosotros andábamos errantes como ovejas, siguiendo cada uno su camino y Yavé cargó sobre él la iniquidad de todos nosotros. Maltratado mas él se sometió, no abrió la boca, como cordero llevado al matadero, como oveja muda entre los trasquiladores (9).*

Semejante significación no es nueva, ya que por España, concretamente en Castilla, por las mismas fechas se hizo otro tanto con los Cristos Yacentes alojados sobre los

(9) *Isaías*, 53, 6-7.

sotabancos de los retablos. Para acercar al pueblo de forma visual y tangible, las disquisiciones abstractas sobre la transubstanciación, estas esculturas ofrecen el pecho muy levantado, de forma atlética, con el fin de favorecer el aprovechamiento de la cavidad como tabernáculo (10).

Como consumación del martirio, la Deposición del «*Varón de Dolores*» en el sepulcro culmina el primer ciclo soteriológico del baldaquino de Val-de-Grâce. Al unisono, se esboza un programa trinitario que arranca del relieve que sirve como puerta del sagrario, donde aparece una figuración de Dios Padre, omnipotente y omnisapiente, bajo la forma figurada del triángulo equilátero con un ojo inscrito en él. La simbología trinitaria continua hacia arriba, con la escultura del Niño-Dios Hijo-, para culminar en la superficie interna del coronamiento donde, en rompimiento de gloria, desciende la paloma del Espíritu Santo, a emulación del edículo del Vaticano. El protagonismo de María como artífice "material" de la humanación de Cristo, tampoco podía olvidarse en el discurso iconográfico del templete. De ahí, que su papel como receptáculo, primer sagrario y madre de la divinidad encarnada en su seno, sea recordado y perpetuado en la inscripción que domina el frontal del expositor, incrustado en el ábside: "QVI CREAVIT ME REQVIEVIT IN TABERNACVLO MEO" ("Quien me creó, reposó en mi tienda").

La culminación del programa analizado, remite a la Glorificación de Cristo mediante el componente emblemático de las especies vegetales que exornan el baldaquino de Val-de-Grâce. Los fustes de las columnas y el entramado superior exhiben ramas de palma y laurel. La palmera es uno de los árboles cosmogónicos y antropogónicos, cuya significación luminosa y solar se identifica con la inmortalidad y la regeneración. Del mismo modo, y a causa de su resistencia y elasticidad, la hoja de palma es considerada desde la Antigüedad un emblema de la victoria; razón por la que no tardó en ser aplicada al mártir, como reflejo de su sufrimiento y, a la par, de su gloria (11). En un sentido cristológico se refiere al triunfo de Jesús sobre el pecado y la muerte y, a tenor de los textos evangélicos, la palma aplicada a Cristo es asociable, también, a su realeza, dado que con sus ramas fue proclamado como tal, al entrar en Jerusalén montado sobre un pollino (12).

(10) Basta citar los numerosos ejemplos ejecutados por Gregorio Hernández tomando como cabeza de serie el del convento de San Pablo de Valladolid, según ha demostrado Jesús Urrea. Cfr: URREA FERNANDEZ, J.: «A propósito de los Yacentes de Gregorio Fernández», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (B.S.E.A.A.)*, XXXVIII, 1972, 543. Sin embargo, quizás sea el *Cristo Yacente* del convento madrileño de las Descalzas Reales, atribuido a Gaspar Becerra, el ejemplar donde el significado que apuntamos obtenga una de sus más claras definiciones, al presentar incrustado en el costado izquierdo un ostensorio de piedras preciosas que obliga a la total horadación de la caja torácica. Cfr: AZCARATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI, Ars Hispaniae* XIII, Madrid 1958, 176, fig. 151.

(11) PEREZ RIOJA, J. A. *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid 1988, 334.

(12) SANCHEZ LOPEZ, J. A. «Iconografía pasionista», en AA.VV. *Semana Santa en Málaga vol. IV. Vida cofrade y entorno de las Cofradías malagueñas*, Málaga 1989, 36.



El laurel es, por su parte, el árbol sagrado de Apolo, cuyo follaje siempre verde, designa la eternidad (13). Al ser un árbol consagrado a las Vestales a esta connotación se añadiría la idea de castidad, aplicable tanto a la Virgen como a Cristo, y que conecta con el trasfondo alegórico-religioso que el motivo de la abeja detenta en el baldaquino berninense de San Pedro del Vaticano.

Finalmente, las ramas de olivo inundan la superficie de las tornapuntas superiores que alcanzan la cúpula del edículo de Val-de-Grâce, concebida a modo de una corona rematada con la cruz sobre el globo terráqueo. El olivo fue reverenciado como arbusto sagrado, siendo ilícito su empleo en usos profanos, al constituir una alusión a la Sabiduría Divina, que aquí es encarnada por la escultura de la paloma del Espíritu Santo, ya citada. Por otro lado, no puede desligarse a esta planta de su contenido simbólico más conocido como emblema de la paz, de la que Cristo, según los profetas, es príncipe. También la Cruz, como señalaban tradiciones antiguas, estaba compuesta de cedro, palma, ciprés y olivo; árbol del que la paloma enviada por Noé trajo un ramo anunciando el final del diluvio. De esta forma, según nuestra hipótesis, también el nacimiento de Luis XIV supone la paz para el reino francés, al evitarse, así, las luchas civiles que, a juicio de la comitente y del mentor, pudieran haberse suscitado a raíz de la interrupción en el trono de la línea de sucesión directa:

*Porque nos ha nacido un niño, nos ha sido dado un hijo que tiene sobre los hombros la soberanía, y que se llamará maravilloso Consejero, Dios fuerte, Padre sempiterno, Príncipe de la Paz, para dilatar el imperio y para una paz ilimitada sobre el trono de David y de su reino, para afirmarlo y consolidarlo en el derecho y en la justicia, desde ahora para siempre jamás (14).*

El último elemento vegetal a considerar son las flores intercaladas en el entramado, las cuales entran en clara conexión con el Cristo «Héroe» del programa; al evocar la iconografía de los niños, que arrojan flores sobre el suplicio de los mártires, tan habitual en la plástica figurativa.

Las especulaciones iconológicas apuntadas se completan gracias a la presencia de las estatuas de los ángeles que portan incensarios, derivados del famoso tratado *De coelesti hierarchia* de Dionisio Aeropagita; una obra que sitúa a estos personajes dentro de la estructura del mundo supracelestial. El simbolismo de la liturgia católica interpreta el incensario como traslación de «la carne de Cristo, de la que durante su

(13) PEREZ RIOJA, J. A. *op. cit.*, 266-267.

(14) *Isaías* 9, 6-7.

*vida mortal, se elevó a Dios el perfume de sus oraciones expiatorias»* (15); premisa que aquí explicita el gesto de entrega a su suerte de la escultura de Jesús Niño, que preside el grupo de la Natividad.

En lo referente a la vinculación del baldaquino analizado con el lenguaje salomónico, debe advertirse cómo las tornapuntas del coronamiento se rematan en su reverso por cabezas de ángeles termes de recuerdo borrominesco, las cuales reaparecen flanqueando cornucopias enlazadas con enseres litúrgicos -cruz, cáliz, etc., en los relieves situados bajo las tribunas del presbiterio- (16). Su situación en esta zona debe responder al plan primigenio de Mansart, de manifiesta voluntad hierosolimitana y escurialense. Parece indudable su inspiración en los grabados de Villalpando sobre el Templo de Salomón y en la popularización del motivo del querubín por parte de Borromini en las iglesias romanas de San Ivo, San Carlino y San Andrea della Fratre. Tampoco puede obviarse el *concetto* bíblico que tendería a concentrar en esta zona del Val-de-Grâce, el mayor número posible de polivalencias semánticas aplicables al baldaquino y sus ornamentos, en especial la palma, que permite a Junius Hadrianus considerarla símbolo de la atención vigilante a lo divino:

*Después hizo también en el Santísimo dos querubines de madera de olivo silvestre [...]. Esculpió, además, todos los muros de la Casa alrededor con bajorrelieves de talla: querubines, palmas y guirnaldas de flores, por dentro y fuera [...] (17).*

En la gestación de este «*Sancta Sanctorum*» galo la cifra seis también adquiere un importante papel al repetirse en todos y cada uno de los elementos arquitectónicos. No en balde, se trata del número de la creación que, según la concepción pitagórica, simboliza el poder divino, su perfección y bondad y su majestad y sabiduría concentrados en las fuerzas telúricas que convergen en las seis caras del sagrario cúbico.

Formalmente, se imprime un notable dinamismo al movimiento de las columnas del edículo, acrecentado por la disposición al sesgo de los pedestales y capiteles. Se origina así una perspectiva poliédrica del conjunto, que prosigue por la riqueza de volúmenes del arquitebe partido. La luz se manipula para oponer en antítesis un espacio

(15) PEREZ RIOJA, J. A. *op. cit.*, 248.

(16) El motivo de una cruz cruzada, en esta ocasión, por dos cuernos de la abundancia llenos de racimos y espigas, había aparecido ya en uno de los relieves de la custodia procesional de la Catedral de Sevilla, con la inscripción: «FELICITAS HUMANI GENERI», alusiva a los frutos y dones del Sacramento entre los humanos. Dicho jeroglífico forma parte del programa iconográfico trazado para esta obra por el Licenciado Francisco Pacheco. Cfr: SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J. *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*, Sevilla 1978, 97.

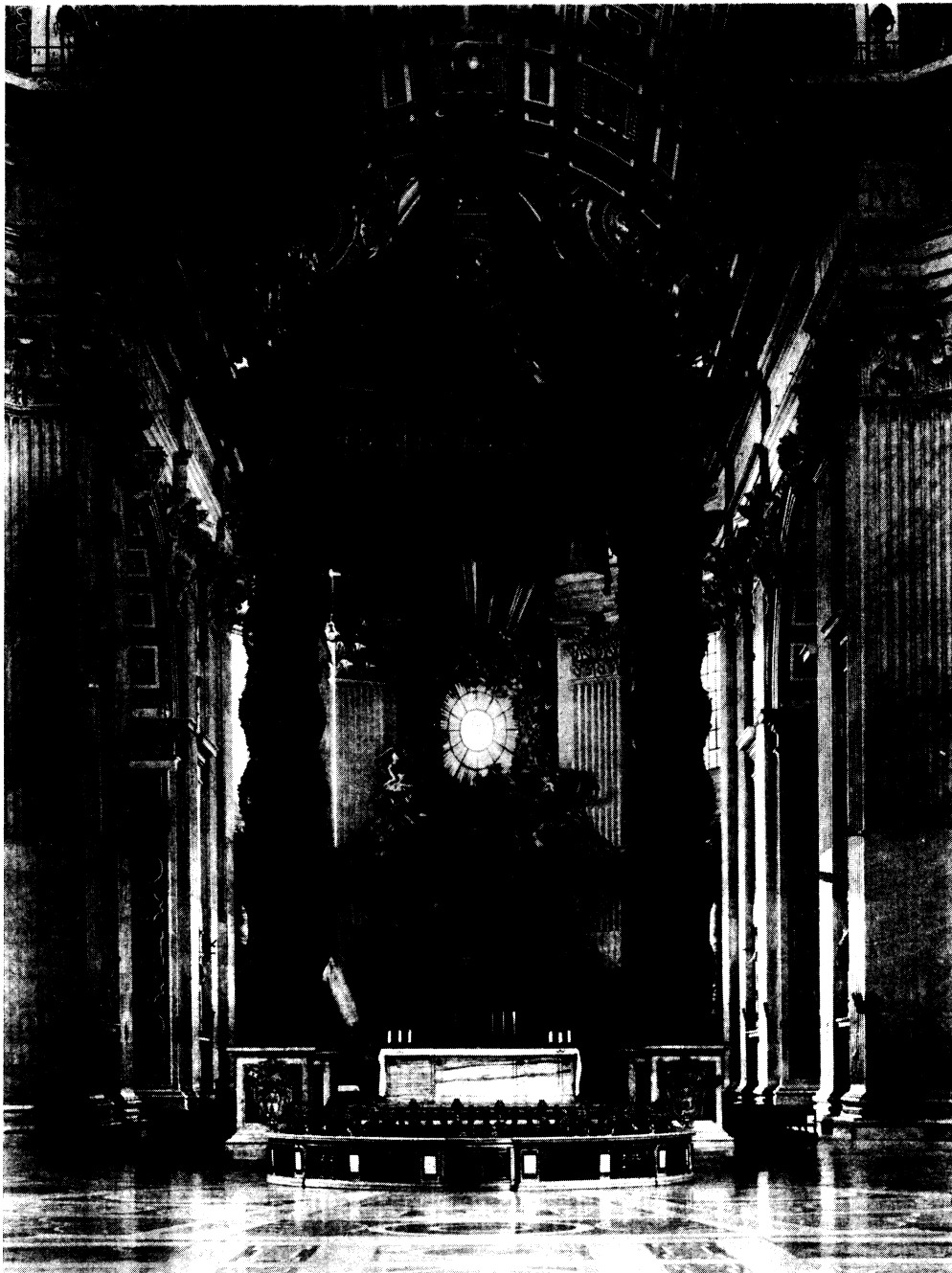
(17) *Reyes*, 6, 23, 29.

inferior, inmerso en la penumbra, en torno al tabernáculo pequeño, frente a la apertura de una gran claraboya diáfana en el ábside. A este recurso no hay que negar un origen absolutamente berniniano, al perseguir una iluminación teatral mediante un foco de luz oculto, que contribuye a difuminar las formas fundiéndolas en un todo único. En este sentido, una luz invisible inunda desde arriba los bronceos y mármoles del baldaquino, proyectando a contraluz las estatuas de los ángeles niños, en un alarde efectista que se agrega a la combinación de riqueza y austeridad característica del diseño.

En consecuencia, sería lícito reconocer en la simbología aulica y mesiánica del baldaquino del Val-de-Grâce, un ejemplo conclusivo de esa política de autoexaltación que habría de inspirar todos los gestos de Luis XIV, la cual le llevaría a adoptar el Sol por emblema y a convertir su persona en el centro de un verdadero "culto" que se ejerció en el marco de la Corte. Por tales razones, el edículo admite una doble lectura: como enaltecimiento de Cristo en cuanto a Salvador del Mundo y por otra parte, como el más insólito de los programas de glorificación real y absolutista, que cimentaron las convicciones del carismático monarca francés, acerca del rango y del derecho divino.



1.- Gran Lorenzo Bernini: *Proyecto para el monumento ecuestre de Luis XIV* (h. 1670-1673), Museo Cívico, Bassano.



2.- Gran Lorenzo Bernini: *Baldaqino* (1624-1633), Basilica de San Pedro del Vaticano, Roma.



3.- Gabriel Le Due y Michel Anguier: *Baldaquino* (1665). Abadía del Val-de-Grâce, París.



4.- Michel Anguier: *Grupo escultórico de la Natividad* (1665), Abadía del Val-de-Grâce, París.