

Ciudades ideales: de la *Utopía* de Tomás Moro a la *Ciudad del Sol* de Campanella

Didier SOULLER

Universidad de Borgoña (Dijon)
didier.souiller@wanadoo.fr

RESUMEN

En el siglo XVI, en tanto que existe un pensamiento urbanístico, se manifiesta por medio de la imaginación artística y de la arquitectura de edificios urbanos y palaciegos. En el presente artículo se trata de cuatro libros que pertenecen a un largo siglo XVI: la *Utopía* de Tomás Moro, el *Gargantua* de Rabelais, la *Città del Sole* de Tomaso Campanella y *The New Atlantis* de Francis Bacon. Con Rabelais y Bacon tenemos dos ejemplos extremos de ciudades ideales cuando ambas se reducen, sea a un castillo feliz y autónomo, sea a una enciclopedia. Pero los rasgos fundamentales de la ciudad ideal aparecen en las cuatro obras: aislamiento respecto del resto del mundo, división entre la ciudad y el campo, simbolismo general de la arquitectura. La ciudad que ofrece una protección completa, con educación y sustento, aparece como una verdadera *ciudad-madre*. La geometría y el simbolismo de la construcción de la ciudad ideal demuestran a la vez el anhelo de apoderarse del mundo y la relación entre arquitectura e ideología. Por fin, la utopía anuncia la dictadura ideológica, los estados totalitarios del siglo XX y el *gulag*.

Palabras clave: utopía, Rabelais, Tomás Moro, Campanella, Bacon.

RÉSUMÉ

Au XVI^e siècle, s'il existe une pensée urbanistique, elle s'exprime plutôt dans l'imagination artistique et dans l'architecture des édifices urbains et des palais. On s'appuie ici sur quatre livres qui appartiennent à un grand XVI^e siècle: *l'Utopie* de Thomas More, le *Gargantua* de Rabelais, la *Cité du Soleil* de Campanella et la *Nouvelle Atlantide* de Bacon. Avec Rabelais et Bacon, on dispose de deux exemples extrêmes de cité idéale, qui se réduisent soit à un édifice autonome et conçu pour le bonheur, soit à une encyclopédie. Mais les caractéristiques de la cité idéale subsistent dans les quatre œuvres: séparation du reste du monde, division entre la ville et la campagne, symbolisme général de l'architecture. La ville qui fournit une protection complète, avec nourriture et éducation, se révèle une authentique figure maternelle. La géométrie et le symbolisme de la cité manifestent à la fois un désir de s'emparer du monde et la relation entre architecture et idéologie. Finalement, l'utopie annonce la dictature idéologique du XXI^e siècle et le *goulag*.

Mots clé: utopie, Rabelais, Thomas More, Campanella, Bacon.

Cuando empezamos a analizar el problema de las ciudades imaginarias frente a las reales, no queda más remedio que aludir a la utopía, un género literario propio que nace durante el siglo XVI¹. Antes que nada la utopía aparece como una reacción frente al estado actual de una sociedad, planteando lo que debería ser el estado ideal, sin proponer una solución para la transición. Un buen ejemplo es la *Utopía* de Tomás Moro. Ésta consta de dos partes con enfoques diferentes; la primera contiene una severa crítica del estado presente de Inglaterra a principios del siglo XVI; la segunda, la descripción de la isla de Utopía por medio de un relato hecho por un viajero. Estamos, pues, frente al esquema típico de la utopía clásica. Hablar de la ciudad *ideal* supone igualmente aludir a la situación ideológica de Europa a principios del siglo XVI, cuando cada país, a su modo, se abre a la influencia del Renacimiento italiano. Ahora bien: el Renacimiento italiano, nacido en Florencia, tiene su origen filosófico en el neoplatonismo, desarrollado en torno a Lorenzo el Magnífico, lo que implica que toda referencia a la ciudad ideal debe entenderse como una alusión a un modelo abstracto (según el idealismo de Platón), que hace que la ciudad real sea un simple reflejo de lo que se construye, inspirado en la perfección trascendente de la Idea de ciudad —en el cielo de las Ideas— en la medida en que se desearía imitarla en la realidad.

Por otro lado, la utopía no es simplemente la evocación positiva de una realidad negativa, tornando al revés lo que se ve, sino que reúne en sí misma dos aspectos fundamentales:

- Una utopía de tipo social, que pretende asegurar la felicidad común, sin pobres y sin ricos: representa el sueño de las clases acomodadas, justificado por un deseo racional de equilibrio y de nivelación, destinado a satisfacer la aspiración a la justicia de hombres como Moro o Campanella que hoy llamaríamos “intelectuales”.
- Una utopía de tipo místico, bajo la influencia de un ideal más racional que religioso, más personal que ortodoxo, basado en un razonamiento que resulta terrible: puesto que el orden de la ciudad viene de la razón, seguirlo implica seguir a la razón y, por tanto, no seguirlo es un error del juicio que se debe castigar y enmendar en honor a la verdad.

En último término, la utopía aparece como un tipo de reacción que caracteriza al ciudadano malcontento que aborrece el campo y desea vivir en una ciudad mejor. Desde el punto de vista de la evolución de las ideas en la Europa moderna, estamos lejos del sueño pastoral que va a cautivar a las cortes reales de la Edad Moderna. En la utopía, se encuentra un rasgo que procede de los antiguos griegos, según el cual civilización y urbanidad están íntimamente unidas (como lo indica la etimología de las dos palabras). Dicho de otro modo: la *polis*, centro político y económico del estado, se vuelve centro afectivo, ofreciendo al individuo la posibilidad de ponerse al amparo del exterior, del hambre y de la soledad.

¹ El estudio más completo sobre el tema es el de Trousson (1975). Vid. también: Bauer (1965), Cioranescu (1972), Lapouge (1973), Le Doeuff (1983), Mucchielli (1960).

Para empezar, es preciso recordar, desde un punto de vista histórico, algunos datos en torno al urbanismo, la arquitectura y la utopía urbana del Renacimiento.

En el siglo XVI, en tanto que existe un pensamiento urbanístico, éste se manifiesta por medio de la imaginación artística; luego, hay que esperar al siglo siguiente para encontrar grandes proyectos de plazas reales dentro de una auténtica política urbana (por ejemplo la Plaza Mayor de Madrid, bajo el reinado de Felipe III, o la Plaza de las Victorias en París, bajo el reinado de Luis XIV). Se complace el siglo XVI en Italia con edificios palaciegos de gran tamaño (Palacio Pitti en Florencia) y villas suburbanas (alrededor de Venecia), pero, desde este momento, se perciben rasgos ideales como en la Villa Capra (o la Rotonda) de Palladio (Figura 1), construida entre 1566 y 1569, donde se tratan de conciliar el círculo y el cuadrado en el diseño general.

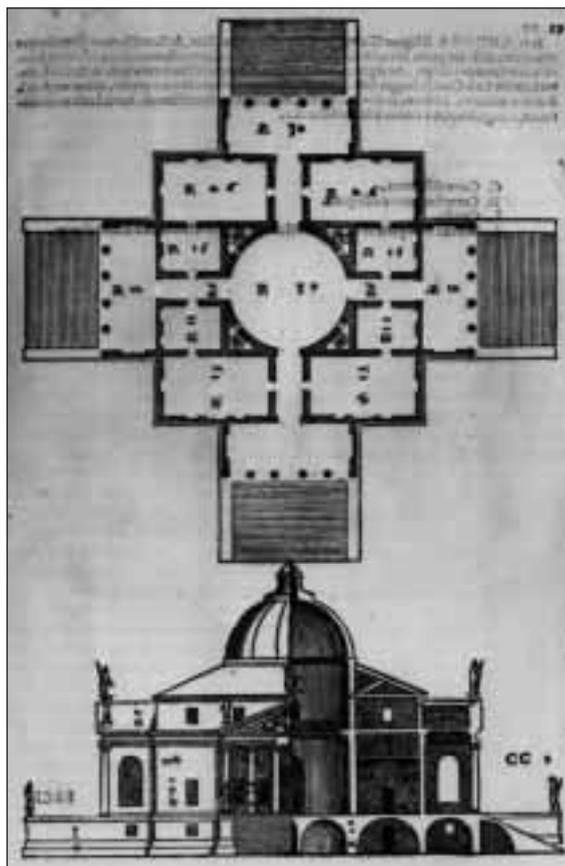


Figura 1. Villa Capra (o la Rotonda) de Palladio.

En realidad, las transformaciones urbanas de los días consagrados a fiestas religiosas y a las solemnes recepciones de los soberanos proporcionan la única oportunidad de dibujar una ciudad ideal, en contraposición al diseño arbitrario de un conjunto carente de finalidad, característico de la Edad Media. Durante esos días de fiesta, la ciudad recibe un sentido particular según un recorrido oficial, del príncipe o del *Corpus Christi*: la ciudad se vuelve entonces ciudad ideal, utilizando el simbolismo y el didactismo de la fiesta para transformarse en un lugar expresivo y elocuente por medio de puertas, arcos de triunfo y pasos.

En resumidas cuentas, después de los sueños de los humanistas (Filarete con su *Sforzinda* y Francesco di Giorgio en sus *Trattati d'architettura*), durante el siglo del Renacimiento existe un único campo en el que se percibe una realización efectiva del diseño ideal: el arte de la arquitectura militar. Buen ejemplo de ello es la ciudad de Palmanova, construida a finales del siglo XVI por Giulio Savorgnan y Bonaiuto Lorini, verdadero plano en forma de estrella (Figura 2), con la novedad de los bastiones, que se construye según imperativos geométricos: aquí encontramos la forma y el origen de la utopía.

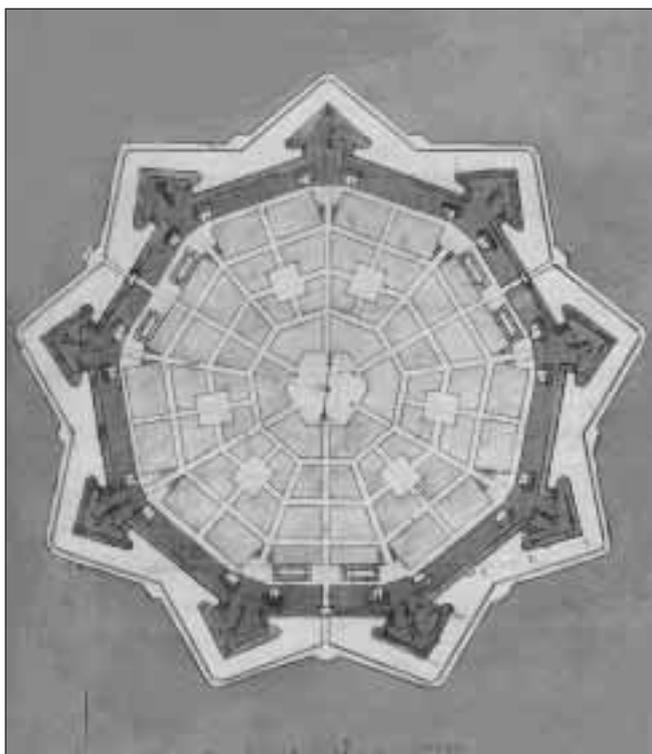


Figura 2. Ciudad de Palmanova.

Por otro lado, el descubrimiento del Nuevo Mundo y la influencia, a través de las cartas de Hernán Cortés, del plano de México (Tenochtitlán) proporcionaban la idea de un diseño circular con un centro cuadrado donde estaban localizados templos, palacio y oficios. Puesto que la ciudad de México fue construida en un pantano, el dibujo de los canales justificaba la supuesta superioridad de la obra de la razón por oposición a la naturaleza, idea que llegaba a ser el verdadero cimiento del pensamiento arquitectural de la utopía.

La ciudad ideal e imaginaria tampoco se puede separar de la arquitectura, pues la urbe del siglo XVI se concibe, antes que nada, como un monumento, palacio o casa grande y, a veces, como un teatro. A lo largo de la historia de la arquitectura, las mutaciones de los teatros van a jugar un papel importante en la historia de la ciudad, en tres momentos concretos: primero, el descubrimiento de Vitruvio en 1416, en un monasterio de Suiza (Saint-Gallen); segundo, la obra de Serlio (1474-1554), con su libro de perspectiva y sus páginas dedicadas al escenario y a los decorados, que se sitúan en la intersección de tres calles de una ciudad; por último, la investigación de los principios de la arquitectura sacra, que proporcionan una justificación religiosa al gusto por la forma ideal y abstracta, por medio de la reconstrucción hipotética del mítico templo del rey Salomón. Dentro de este último campo, hay que mencionar los trabajos de dos jesuitas españoles: Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando.

Así se observa un conjunto de influencias que contribuyen a establecer los tres principios de la ciudad ideal, tal como se observan en los libros del Renacimiento y del post-Renacimiento:

- El peso de las necesidades materiales (muros de defensa) para preservar la pureza de la ciudad, no sólo contra los enemigos, sino para ponerla a salvo de influencias extranjeras entendidas como bárbaras.
- La adaptación funcional: todo debe ser útil, no hay ociosos en la población; cada uno se convierte en una parte esencial y funcional del conjunto.
- La hermosura del diseño urbano para determinar el placer del ojo, según las leyes de la perspectiva, de la simetría y de la armonía, siguiendo el modelo ofrecido por la pintura y el teatro.

Para ilustrar estos principios utilizaremos cuatro libros que pertenecen a un largo siglo XVI: *Utopía* de Tomás Moro (1516)², *Gargantúa* de François Rabelais (1535), *La Città del Sole* de Tommaso Campanella (h. 1602)³ y, por fin, *The New Atlantis* de Francis Bacon (escrita en 1623 y publicada en 1627)⁴. Al mencionar estos cuatro libros, se ve fácilmente que el nuevo género de la utopía tiene hondas raíces en el Humanismo renacentista, cuya preocupación mayor fue la de elaborar un nue-

² Primera edición en latín de 1516, primera traducción al inglés de 1551.

³ La primera versión, escrita en italiano durante su encarcelamiento, data de 1602, la primera edición en Alemania es de 1623.

⁴ Las obras de todos estos autores, excepto la del francés, se encuentran reunidas en Imaz (1985).

vo modelo educativo⁵, fundado en la figura del Príncipe. En efecto, los pensadores de la época exploraban las posibilidades de desarrollar una política que fuese a la vez cristiana y humanista, siguiendo la voluntad reformista del evangelismo de Erasmo: el Príncipe va a ser el fundador de la ciudad ideal, operando una auténtica ruptura con la episteme de la Edad Media y dando forma (la ciudad ideal aparece como una representación concreta y figurada de la nueva ideología), a la vez, al afán sistemático de racionalismo y al nuevo deseo de felicidad en el presente de este mundo (idea novedosa, después de siglos de predominio de una fe orientada hacia el otro mundo por los elegidos).

Dicho de otro modo, el nuevo género literario no nace de la nada: el Humanismo hallaba en la obra de Platón un modelo antiguo y prestigioso con el mito de la Atlántida en el *Critias* (113-121) donde se relata la historia de los hombres hijos de Poseidón, antes de la catástrofe que terminó por aniquilar el país después de un maremoto. Ya se ve en la descripción hecha por Platón una geometrización sistemática del territorio, por medio de una red de canales; aunque el filósofo insiste en la riqueza y prosperidad del país, presta mayor atención a la forma de la Atlántida que a la de los monumentos, pero también alude a la figura del fundador, el dios del mar que dio a la isla una forma, así como los rasgos primitivos de su gobierno, dividido entre los diez hijos de Poseidón y de la ninfa que él había seducido.

Algunos años después de la *Utopía* de Moro, el *Gargantúa* de Rabelais no propone un ejemplo de ciudad ideal propiamente dicho, sino la descripción de un castillo que es en sí mismo una ciudad autónoma: el convento de Thélème, muy parecido a los castillos del Loira en Francia y, sobre todo, al de Chambord (Rabelais 1994: cap. LI y s.). No tiene otro fundador el convento que el fraile Frère Jean, el cual había ayudado a Gargantúa a derrotar al odioso Picrochole, rey de los Dip-sodes.

El edificio tiene seis lados, con una torre redonda en cada ángulo y un total de seis pisos (si se cuenta la bodega, muy importante en la obra de Rabelais); en el interior de cada torre hay una escalera, construida, a la manera de Chambord, como un tornillo sin fin que permite circular entre los “9332 cuartos de habitación” (Rabelais 1994: 259). Más que la biblioteca, que corresponde a los gustos del humanista, con libros de la Antigüedad y de las literaturas “modernas” de Europa (Francia, Italia, España), hay que subrayar el papel de las pinturas de las paredes, a la vez memoria de la cultura del mundo y planos de lo que ocurre en los alrededores del convento. Cada lado, en efecto, determina un sector de actividad: actividades deportivas y piscina, huerto, terreno de ejercicio con armas, oficios, caballeriza, aves y perros de caza; ya que, lejos del convento y de sus dominios, se encuentra un bosque abundante en caza. Aquí se observa de nuevo la geometrización del proyecto y el rechazo del mundo salvaje fuera de la ciudad ideal (Figura 3). Aunque el espíritu general del convento es de exaltación del libre albedrío, puesto que cada uno hace según su gusto (“Fais ce que voudras”), Rabelais,

⁵ Vid. Vives y el *De tradendis disciplinis*.

tratando de los vestidos de las damas, añade: “las damas, a principios de la fundación, se vestían según su placer y albedrío. Después, fueron reformadas de acuerdo con su libre voluntad de la manera siguiente [...]”⁶ (Rabelais 1994: 271). Y aún el laberinto (símbolo sencillo de anarquía y de falta de sentido del mundo) tiene una posición muy determinada en el parque y una función de entretenimiento, en “el medio [del] jardín de recreo” (Rabelais 1994: 269).

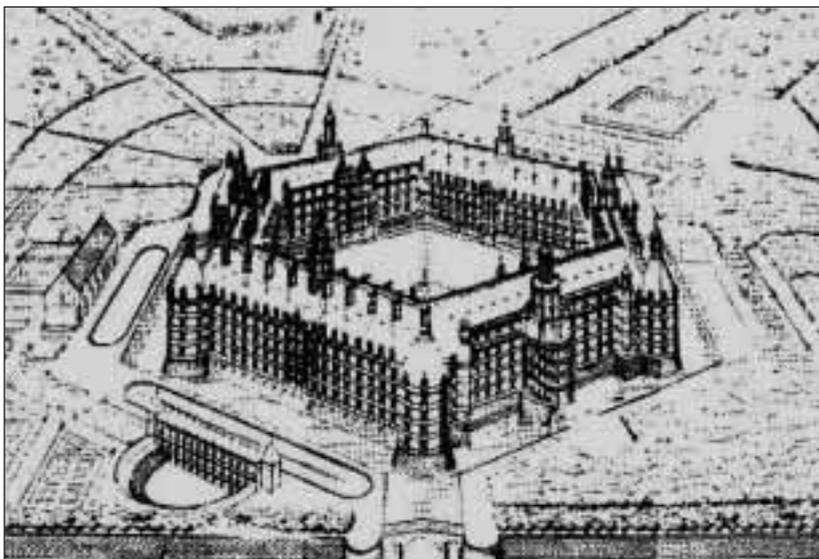


Figura 3. Dibujo de Ch. Lenormant de la Abadía de Thélème (1840).

Aunque Thélème no ocupa un lugar central en el *Gargantúa* (su asunto privilegiado es la educación y la guerra, según los humanistas), la visión de Rabelais, a pesar de que la obra de Tomás Moro⁷ había aparecido veinte años antes, nos propone algunos rasgos generales para interpretar el diseño de la *Utopía* (*De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*), que funciona de manera mucho más sistemática y con más amplitud en su libro II.

Al contrario que Platón, que parte de ideas generales para llegar al caso individual, Moro empieza con un estudio de la situación del individuo en la Inglaterra contemporánea y de su alineación (libro I), para proponer una ciudad ideal que respeta los derechos fundamentales del hombre en el libro siguiente; además, utiliza la ficción del relato narrado por un viajero para dar la impresión de una experiencia y de

⁶ Todas las traducciones de Rabelais, Moro, Campanella y Bacon son mías.

⁷ La *Utopía* de Moro fue traducida al alemán en 1524; al italiano en 1548; al francés en 1550; al inglés en 1551. Para más información sobre el tema, *vid.* Delcourt y su traducción de la *Utopía* (1950); Marc'Hadour (1971); Süßmuth (1967); Surtz (1957).

una realidad (ajenas a los principios abstractos que Platón desarrolla en la *República*) que funcionan para hombres reales.

Lo que relata Raphael Hythloday aparece indirectamente como el triunfo de la geometrización, de la simetría y del orden matemático: la ciudad principal de la isla no es el producto de un desarrollo histórico, “su forma es casi un cuadrado [...], se divide la ciudad entera en cuatro barrios iguales. En el centro de cada barrio, está el mercado [...]” (More 1987: 156). Las casas son “elegantes edificios de tres pisos”, todos idénticos, con semejantes techos y semejante arquitectura; todas las calles tienen la misma anchura de “veinte pies”. Urbanismo y arquitectura asumen la función de representar la igualdad que prevalece en el orden político. Por ejemplo, los jefes locales en el barrio, los *sifograntes*, tienen “treinta familias alojadas a sus lados, quince a la derecha y quince a la izquierda; se van al palacete del sifogrante para la comida en la sala común” (More 1987: 157).

El mismo principio vale cuando se trata de la geografía del país entero, con un gobierno de tipo federal: la ciudad de Amauroto es la ciudad capital por razón de su situación en el centro de la isla, que consta de “cincuenta y cuatro ciudades, largas y suntuosas. La lengua, las costumbres, las instituciones, las leyes son perfectamente idénticas. Las cincuenta y cuatro ciudades están construidas según un plan idéntico y disfrutan de las mismas residencias, de los mismos edificios públicos, con modificaciones según el lugar” (More 1987: 139). Cada ciudad se halla en medio del territorio que ha de cultivar. Y añade el narrador, con involuntaria ironía: “El que conoce una de aquellas ciudades las conoce todas, tan parecidas son, que no las diferencia el lugar. Luego, describiré una sola, sin importar cual” (More 1987: 141).

Hay que leer aquí una traducción simbólica de lo que representa el Estado en su conjunto: una obra de la razón. No es casualidad que Utopus, el mítico héroe fundador de Utopía, dé origen, a la vez, a la constitución política y al urbanismo. En ambos casos, se trata de concretar un mismo diseño racional: “los habitantes de Utopía atribuyen a Utopus el plan de sus ciudades”, de la misma manera que se dice que este hombre ha separado el país del continente, formando una isla (More 1987: 138). Todo ocurre como si Utopus hubiese construido la isla partiendo de una *tabula rasa*: nunca han existido el tiempo ni la historia; no se habla de vestigios de pueblos anteriores, porque se trata de una construcción intelectual, sin pasado.

La misma exigencia determina el esquema general de la constitución política, que adopta la forma de una pirámide: hay una especie de escala, que va desde la familia –con el padre al frente– hasta el príncipe, pasando por los *sifograntes* y los *tranibores*. La jerarquía de los sacerdotes revela de manera aún más clara la intención del fundador: “en cada ciudad, hay un pontífice por encima de los otros sacerdotes, cada ciudad tiene solamente trece sacerdotes que pertenecen a un mismo número de templos” (More 1987: 222); en caso de guerra, siete sacerdotes se van con el ejército y se debe nombrar a otros siete en su lugar. Números míticos y sagrados, igualdad, simetría y geometría se conjugan para conciliar democracia y autoridad: los jefes son elegidos por el consejo de los habitantes en cada grado de la escala social.

El mismo método prevale en la obra de Campanella, aunque *La Ciudad del Sol* fue escrita a principios del siglo XVII⁸; lo cual no es de extrañar, pues el autor fue uno de los últimos humanistas, dado que la amplitud de sus conocimientos y su creencia en un saber de tipo casi mágico y precientífico lo sitúan en un posición análoga a la de otros sabios solitarios como Leonardo da Vinci, John Dee, Robert Fludd, Comenius o, más tarde, el jesuita Atanasio Kircher. Además, el hecho de haber sido encarcelado durante largos años (desde 1599 hasta 1628) lo ha confinado intelectualmente dentro de los límites de la episteme del siglo XVI, fuera de la matematización del universo que se impone con Galileo, Bacon y Descartes. Su propia visión es la de un mundo cerrado, que desconoce las fecundas intuiciones de Giordano Bruno, quien desaparece también trágicamente en 1600, por haber considerado el universo como un conjunto infinito.

El primer enfoque del texto de Campanella consiste en describir el paisaje: cada elemento conlleva un sentido preciso. Una vez más, se trata de una isla (Ceilán o una isla muy cercana, no está claro): el acopio de saber que encarnan los Solarianos sólo puede prosperar al abrigo de los acontecimientos de la historia. Por esta razón, cuando se trata de sus orígenes, se dice que habían huido de la invasión de los Mongoles; para tener acceso al país, hay que huir de los salvajes, atravesar una extensa selva, que aparece como la barrera que lo separa del mundo exterior y también como un símbolo de la noche de la ignorancia y del movimiento errático de la historia. Después, se alcanza una inmensa llanura cultivada que simboliza el dominio del hombre sobre la naturaleza. En un monte, dominando la llanura, se encuentra la ciudad; aquí tenemos el caso más claro de una posibilidad de explicación de tipo psicoanalítico: un paisaje femenino y el jardín, dominados por la torre, símbolo fálico. Según la visión androcéntrica que prevalecía durante estos siglos, la razón es el atributo del hombre, mientras que la mujer pertenece al orden de la naturaleza. En realidad, la ciudad ideal de Campanella es de tipo hermafrodítico: representa a la vez la razón y la protección de la matriz.

Así pues, aparecen las primeras diferencias con el libro de Moro: en *La Ciudad del Sol*, la civilización, que sigue entendiéndose sólo desde un punto de vista urbano, se concentra en una única ciudad que domina y rige el resto del país (Figura 4). De aquí en adelante, se percibe el valor particular de un poder que se impone desde lo alto del relieve, de la misma manera que el poder político procede de lo alto de una jerarquía, mientras que la ciudad de Amauroto (*Utopía*) se encontraba al lado de un río, en una colina “con pendiente suave” (Figura 5).

⁸ Para el texto en italiano, *vid.* Luigi Firpo, *G. Bruno y T. Campanella, “Scritti scelti”* (1949: 405-464). Para la traducción al español, *vid.* *La Ciudad del Sol* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007) o Chantal López y Omar Cortés, *Biblioteca virtual Antorcha* [en línea]. Para más información, *vid.* Jacobelli Isoldi (1953) y Firpo (1957).

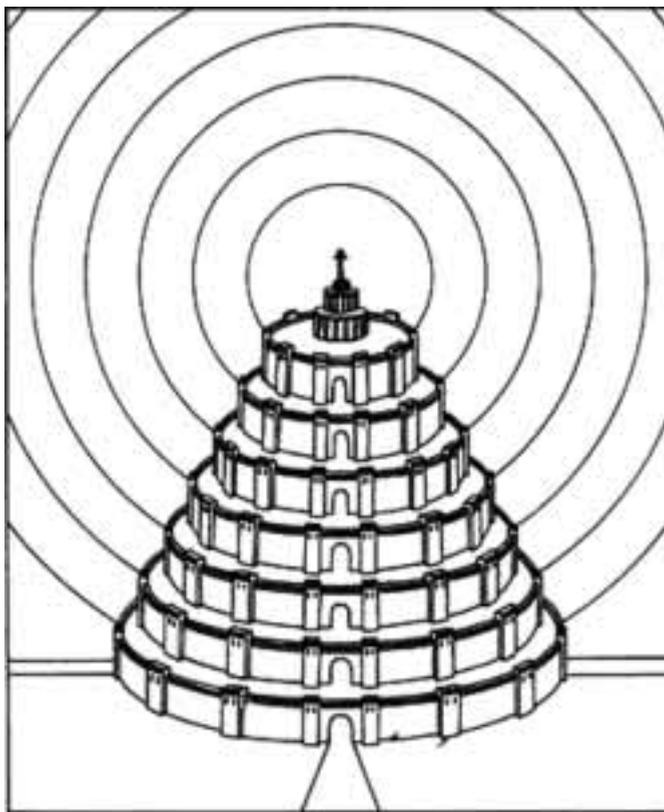


Figura 4. Dibujo de *La Ciudad del Sol*.

La ciudad que describe Campanella, una vez más según la ficción de un relato hecho por un viajero, “marinero de Colón”, se revela llena de sentido; una ciudad significativa por sí misma, cuya arquitectura corresponde en cada detalle a una intención precisa, que constituye el conjunto en forma de alegoría gigantesca. La ciudad del Sol se desarrolla según una concepción determinada del mundo: representa el orden del Sistema Solar con siete murallas circulares y concéntricas, como un resumen (microcosmos) del mundo, siguiendo un sistema de espejos sin fin: el cosmos se refleja en la ciudad, la cual se refleja en el altar del templo central que, a su vez, fue concebido como imagen del centralismo solar⁹. En realidad, si Campanella no habla de la figura del Fundador en su utopía, es porque ningún ser humano ha pensado y dirigido la construcción de la ciudad: su verdadero Fundador es el Sol y su plano general reproduce el orden cósmico, con un foco central y siete murallas que casi gravitan alrededor.

⁹ Es muy característica de la situación de Campanella en la historia de la ciencia esta mezcla de viejas supersticiones y creencias mágicas, y su adhesión al heliocentrismo de Galileo.

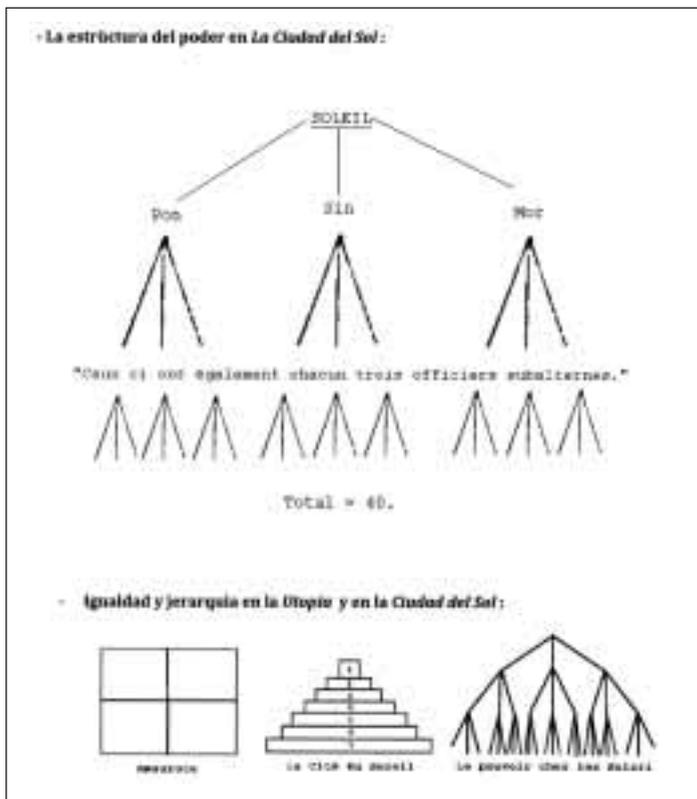


Figura 5. Esquemas comparativos entre *La Ciudad del Sol* y *Utopía*.

Es también una ciudad-memoria, cuyas murallas contienen todo el saber del mundo: se la puede comparar con una enciclopedia, siendo una ciudad-espectáculo con una clara función didáctica. De la misma manera que los niños suelen aprender el lenguaje corriente de manera práctica, los jóvenes solarianos reciben su instrucción, rodeados de frescos que cuentan historias que ilustran todos los sectores del conocimiento, así clasificados y archivados. Inventores, moralistas, filósofos, prestigiosos soldados, sabios y fundadores de religiones demuestran el afán universalista de los solarianos, sin limitación de raza, de lugar o de tiempo. Lo que celebran con esos frescos, que constituyen la decoración figurada dentro de las murallas (Campanella 1972: 7-9), es el esfuerzo del ingenio humano hacia el progreso. Cada nación está presente con lo mejor de sus invenciones, y siempre hay tres solarianos que conocen cada lenguaje del mundo (Campanella 1972: 15); luego –como también sucede en la utopía de Bacon–, envían, bajo el nombre de embajadores, a algunos espías para que investiguen en cada lugar (Campanella 1972: 9). El sistema de los colores refuerza este sentido simbólico, puesto que la ciudad de la luz del conocimiento alberga a habitantes vestidos de blanco: “durante el día utilizan vestidos blancos”, pero “de noche y fuera de la ciudad, llevan sedas o lanas rojas. Odian el color negro como el peor” (Campanella 1972: 18 y 24).

Por otro lado, se ve que, desde un punto de vista mítico, la Ciudad del Sol, por su unicidad arquitectural y simbólica y por sus maravillosas invenciones médicas¹⁰, ofrece otra versión de la antigua torre de Babel y del deseo de alzarse hasta el cielo desafiando los límites de la condición humana; desde siempre el saber ha soñado con la deificación última del hombre. No se debe olvidar que, a finales del siglo XVI, aparece el mito de Fausto en Alemania (el anónimo *Volksbuch*, 1587) y en la escena del teatro isabelino inglés (Marlowe, c. 1592).

Sin embargo, frente a este aspecto racional de ciudad memoria del mundo, donde se concentra todo el saber humano, hay un aspecto de sueño compensador en la construcción de la utopía, que pide una lectura más allá del terreno literario y político. En realidad, la *Ciudad del Sol* es una ciudad-refugio (contra las invasiones y el tiempo de la Historia) y una ciudad-madre que nutre y abriga.

Por lo tanto, se unen bastante fácilmente esos dos aspectos. En la ciudad del conocimiento no hay lugar alguno para el azar, ni siquiera en la arquitectura: lo que implica la vida en comunidad, repetida en cada uno de los palacios que constituyen, en una cadena sin fin, el interior de cada círculo. El modelo es el del convento que se vuelve colmena; también en la medida en que las madres crían a los niños en común, niños concebidos según las indicaciones de la astrología y bajo el mando de los médicos que escogen a las parejas y eligen cuándo debe tener lugar la copulación. Puesto que este momento depende de referencias astrológicas, existe entre los habitantes una forma de fraternidad cósmica, a pesar de la diferencia de madre: “la mayoría de las veces, los contemporáneos tienen una cara muy parecida y tienen idénticas cualidades físicas y morales, puesto que han nacido bajo la influencia de la misma constelación” (Campanella 1972: 22). Entonces se ve que la madre simbólica es la ciudad misma. El bien consiste en vivir todos juntos bajo la protección de esas murallas circulares y el castigo mayor es el destierro (sólo la condena a muerte es peor).

Cronológicamente se puede considerar que con Bacon y su *Nueva Atlántida*¹¹ concluye la utopía del Renacimiento, pues con el autor inglés se inaugura el siglo de la razón y del auge de los primeros elementos de la ciencia. Aún así, la modernidad de su propósito se pone de manifiesto dentro de la forma literaria iniciada por Moro: un país aislado, descubierto por casualidad, y lugar de desarrollo del saber que supe-
ra a la civilización de Europa.

Bacon se limita a describir la llegada de los viajeros (incluido el narrador), ofreciendo un breve relato del recibimiento (muy tolerante) y de los principios que van a reglamentar la estancia de los compañeros del narrador. Por un lado, no hay ninguna descripción de la ciudad o de la arquitectura que se utiliza para los monumentos principales, pero, por otro lado, sigue Bacon insistiendo en rasgos clásicos como el aislamiento geográfico de la utopía (y no simplemente para confirmar la verosimilitud de la existencia de tal estado, desconocido hasta hoy). Sin embargo, los habitantes de la Atlántida espían a todo el mundo, aunque quieren permanecer ignora-

¹⁰ “Viven al menos cien años” (Campanella 1972: 40-41).

¹¹ Para el texto en inglés de *New Atlantis*, vid. la edición de A. Johnston (Oxford University Press, 1974). Para la edición española, vid. *Nueva Atlántida* (Madrid, Akal, 2006) y *Biblioteca virtual Atocha*.

dos. Con este propósito, envían, bajo identidad falsa, a espías para conocer los descubrimientos científicos de los demás países.

Por supuesto, el segundo rasgo característico consiste en la memoria viva de todo el saber humano, representado por la clasificación sistemática de los departamentos del conocimiento en la casa de Salomón, verdadera prefiguración de las Academias que van a prosperar en la segunda mitad del siglo XVII: “el propósito de nuestra Fundación es conocer las causas y el movimiento secreto de las cosas; y alejar los límites del Imperio Humano con el designio de realizar todas las cosas posibles” (Bacon 1995: 119). Este pasaje es casi un monólogo del Padre de la Casa, que pronuncia una larga lista de los diferentes departamentos y de los éxitos de la ciencia centralizada de Atlantis (bajo la sencilla forma de la acumulación: “tenemos [...]; tenemos también [...]”, al inicio de cada nuevo párrafo), de tal manera que el orden geométrico que prevalecía en la Utopía de Moro se encuentra ahora en la clasificación del conocimiento. Así aparece una evolución; después de la importancia de la memoria de la humanidad concentrada en las paredes de la *Ciudad del Sol*, Bacon hace hincapié en la importancia de la investigación: el saber de Atlantis se desarrolla de manera continua, por medio de la experiencia y de la imitación de la naturaleza: “tenemos también talleres mecánicos donde disponemos de máquinas e instrumentos que van produciendo movimientos de todo tipo. Aquí, imitamos y hacemos experiencias [...]” (Bacon 1995: 128).

Ahora bien, con Rabelais y Bacon tenemos dos ejemplos extremos de ciudades ideales, cuando éstas se reducen, ya sea a un castillo feliz y autónomo (Rabelais y el monasterio de Thélème), ya sea a un campus universitario o a una enciclopedia representada por un edificio de tamaño gigantesco y aislado. Sin embargo, los rasgos de la ciudad ideal permanecen en las cuatro obras: separación del resto del mundo, división entre la ciudad y el campo, simbolismo general de la arquitectura.

Como se ha visto a propósito de la obra de Campanella, la ciudad que suministra una protección completa, considerando que todo lo que viene del exterior es un peligro virtual, procurando a la vez educación y sustento, aparece como una verdadera *ciudad-madre*. Ya en la *República* de Platón, Sócrates pedía la comunidad de los bienes y de las mujeres: el lazo de parentesco no debe existir entre dos individuos, sino entre el individuo y la ciudad. En efecto, el sentimiento universal compartido por todos los habitantes es el de pertenecer al conjunto como parte de una sola y misma familia (More 1987: 163, y Campanella 1972: 45, utilizan palabras idénticas), más aún si se consideran las modalidades de reproducción humana en la utopía. En la ciudad que descubre Raphael (More), el matrimonio es algo sagrado: los amores clandestinos “son castigados con severidad” y cometer adulterio conlleva la pena de la “esclavitud más dura” (More 1987: 191-193). No hay sexualidad libre, puesto que reina en este terreno un reglamento estricto para rechazar la pasión: cuando se trata de elegir compañero, a los magistrados de Utopía (es decir, a los portavoces del grupo) corresponde elegir y formar las parejas que parecen convenientes. En la *Ciudad del Sol*, los médicos fijan la hora del encuentro de las parejas.

Es preciso también insistir en la geometría y el simbolismo de la construcción de la ciudad ideal, que demuestran a la vez el anhelo de apoderarse del mundo y la relación entre arquitectura e ideología. En efecto, la geometrización del espacio tra-

duce el deseo de adueñarse de la naturaleza, como dirá pocos años después Descartes (en *Le Discours de la méthode*, 1637)¹²; desde el pintor renacentista Leonardo da Vinci hasta el diseñador clásico de los jardines de Luis XIV, Le Nôtre, el odio del desorden y de la libertad conduce a construir el espacio del grabado o del plano recurriendo a las leyes de la perspectiva.

En último término hay una estrecha relación entre arquitectura e ideología, teniendo la primera la misión de representar a la segunda, gracias a la utilización de tres figuras dominantes: el cuadrado, el círculo y la pirámide. Por ejemplo, el cuadrado es la forma básica del barrio en la obra de Moro, y la multiplicidad de barrios se inscribe en el cuadrado más amplio de la ciudad misma. Así se traduce el principio de igualdad que prevalece dentro de la constitución política de Utopía. En la *Ciudad del Sol*, el círculo y la pirámide son las figuras que se encuentran más frecuentemente. El círculo resume el plano de la ciudad, con sus siete círculos concéntricos dominados en el centro por el templo del Sol, pero es también el signo astrológico del sol (un círculo con un punto en su centro). En la medida en que la ciudad está construida en un alto monte, cada uno de los círculos está dominado por el siguiente, de manera que el círculo se combina con la pirámide para representar el principio de autoridad jerárquico: el poder viene de arriba y se impone a las diferentes casas que constituyen idénticamente, por su sucesión, el interior de las murallas. Así, Campanella puede, al menos teóricamente, conciliar igualdad y autoridad.

Sacar una conclusión general no parece difícil en la medida en que los principios que determinan la estructura de la ciudad ideal se revelan idénticos a lo largo del Renacimiento y del post-Renacimiento. En resumidas cuentas, la representación de la utopía consta de dos aspectos, más complementarios que opuestos.

De manera clásica, la utopía resulta ser un sueño que se adelanta más de dos siglos al racionalismo industrial: en efecto, la utopía, bajo la evocación de la ciudad ideal, prepara las necesidades de la época de la generalización de la industria, con su lógica fría y su orden económico despiadado. Una mutación que se percibe aún en la historia de las artes con el reino del Neoclasicismo a finales del siglo XVIII; baste mencionar la arquitectura de las *Salines d'Arc et Senans* de Fernand Ledoux (cerca de Besançon en Francia) o los dibujos gigantescos y perfectamente geométricos de Boullée. Así pues, surge de nuevo la arquitectura utópica (racional, colectiva y gigantesca) cuando Europa prepara su ingreso en la edad industrial.

Puede que la ciudad ideal sea una especie de monstruo latente. Puesto que desde el siglo XVI hemos seguido la huella del platonismo, su deseo de absoluto y su voluntad de asegurar la uniformidad de las condiciones de vida bajo el gobierno de la razón, la ciudad ideal resulta, en cualquier caso, estar lejos de las necesidades humanas. En esto se pone de manifiesto la ambigüedad fundamental del sueño de ciudad utópica: se trata de una concepción del progreso que consiste en la integración del individuo en el grupo. La utopía anuncia, pues, la dictadura ideológica, los estados totalitarios del siglo XX y, por fin, el *gulag*. Como dice Moro, sin adivinar lo que sus palabras implican: “estando cada uno frente a los ojos de todos, es pre-

¹² “Se rendre comme maître et possesseur de la nature”.

ciso que cada uno tenga un oficio o se dedique a un ocio sin cargo” (More 1987: 162); y Campanella, con la misma ingenuidad: “es una cosa maravillosa ver a hombres y mujeres que cambian de sitio en grupo, nunca aislados y siempre a las ordenes del jefe” (Campanella 1972: 37). Ya se sabe: un campo de concentración está perfectamente organizado, los horarios de trabajo se ajustan a pautas estrictas y el complejo de las distintas dependencias obedece a un orden geométrico. Una vez más, la historia del siglo XX nos recuerda que, según el grabado de Goya, *el sueño de la razón produce monstruos*.

BIBLIOGRAFÍA

- BACON, Francis (1995): *La Nouvelle Atlantide*. Edición de M. Le Doeuff y M. Llasera. Paris: GF / Flammarion.
- BAUER, H. (1965): *Kunst und Utopie. Studien über das Kunstund Staatsdenken in der Renaissance*. Berlin: s/e.
- CAMPANELLA, Tommaso (1972): *La Cité du Soleil*. Traducción de Arnaud Tripet. Genève: Droz.
- CIORANESCU, Alejandro (1972): *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*. Paris: Gallimard.
- FIRPO, Luigi (1957): “L'utopia politica nella Controriforma”, in *Lo stato ideale della Controriforma*. Bari: s/e.
- IMAZ, Eugenio (ed.) (1985): *Utopías del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JACOBELLI ISOLDI, Angela Maria (1953): *Tomaso Campanella. La crisi della coscienza di sé*. Roma-Milano: s/e.
- LAPOUGE, Gilles (1973): *Utopie et civilisations*. Paris: Champs / Flammarion.
- LE DOEUFF, Michèle (1983): *L'Imaginaire philosophique. Voyage dans la pensée baroque*. Paris: Payot.
- MARC'HADOUR, G. (1971): *Thomas More*. Paris: Seghers.
- MORE, Thomas (1950): *Utopie*. Traducción de M. Delcourt. Bruxelles: Renaissance du livre.
- (1987): *Utopie*. Traducción de S. Goyard-Fabre y S. Delcourt. Paris: GF.
- MUCCHIELLI, Roger (1960): *Le mythe de la cité idéale*. Paris: PUF.
- POUTINGON, Gérard Milhe (2005): *François Rabelais, Bilan critique*. Paris: A. Colin.
- RABELAIS, François (1994): *Gargantúa*. Edición de Michel Simonin. Paris: La Pochothèque.
- ROSSI, P. (1968): *Francis Bacon, from Magic to Science*. Primera edición en italiano: 1957. Londres: Routledge and Keagan Paul.
- SESSIONS, William A. (1990): *Francis Bacon's Legacy of texts*. New York and London: AMS Press.
- SURTZ, E. L. (1957): *The Praise of Wisdom. A Commentary of Thomas More's Utopia*. Chicago: s/e.
- SÜSSMUTH, H. (1967): *Studien zur Utopia des Thomas Morus*. Münster: s/e.
- TROUSSON, Raymond (1975): *Voyages aux pays de Nulle-part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Université de Bruxelles.