



Dearq
ISSN: 2215-969X
dearq@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Tres arquitectos historiadores: Hittorff, Viollet-le-Duc y Garnier

Garric, Jean-Philippe; Ávila Gómez, Andrés; Carolina Ruiz, Diana

Tres arquitectos historiadores: Hittorff, Viollet-le-Duc y Garnier

Dearq, núm. 22, 2018

Universidad de Los Andes, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341667466008>

Tres arquitectos historiadores: Hittorff, Viollet-le-Duc y Garnier

Three historian architects: Hittorff, Viollet-le-Duc, and Garnier

Três arquitetos historiadores: Hittorff, Viollet-le-Duc e Garnier

Jean-Philippe Garric Jean_Philippe.Garric@univ-paris1.fr
Université Paris, Francia

Andrés Ávila Gómez andresavigom@gmail.com
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Diana Carolina Ruiz karorr2002@gmail.com
Universidad de París IV Paris-Sorbonne, Francia

Dearq, núm. 22, 2018

Universidad de Los Andes, Colombia

Recepción: 18 Agosto 2017

Aprobación: 23 Agosto 2017

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341667466008>

Resumen: El presente texto aborda la cuestión sobre la naturaleza de la relación entre historia y práctica en el oficio del arquitecto, específicamente en el caso francés durante el siglo XIX. Partiendo del análisis de las experiencias concretas de tres célebres arquitectos (dos de ellos, Hittorff y Garnier provenientes de la Ecole des Beaux-Arts) que influyeron significativamente en la cultura arquitectónica europea a través de su obra construida y escrita (y de la enseñanza, en el caso de Viollet-le-Duc), se analiza aquí fundamentalmente el rol de la historia de la arquitectura como avatar de la literatura arquitectónica, y la contigüidad entre historia y proyecto.

Palabras clave: arquitectura, historia, eclecticismo, historicismo, policromía, Escuela de Bellas Artes, dibujo arquitectónico.

Abstract: This paper addresses the question regarding the nature of the relationship between history and practice in architecture - particularly in France during the Nineteenth Century. It includes an analysis of three famous architects' concrete experiences: Hittorff and Garnier (from the School of Fine Arts) and who significantly influenced the European architectural culture with their buildings and writings and Viollet-le-Duc who did so with his teaching. The analysis centers on the role of the history of architecture as an avatar of architectural literature and the contiguity between history and the architectural project.

Keywords: architecture, history, eclecticism, historicism, polychromy, School of Fine Arts, architectural drawing.

Resumo: Este texto aborda a questão sobre a natureza da relação entre história e prática no ofício do arquiteto, em específico, no caso francês durante o século XIX. A partir da análise das experiências concretas de três célebres arquitetos (dois deles, Hittorff e Garnier, provenientes da Ecole des Beaux-Arts) que influenciaram significativamente a cultura arquitetônica europeia por meio de sua obra construída e escrita (e, no ensino, no caso de Viollet-le-Duc), analisa-se fundamentalmente o papel da história da arquitetura como alternativa da literatura arquitetônica e a contigüidade entre história e projeto.

Palavras-chave: Arquitetura, história, ecletismo, historicismo, policromia, Escola de Belas Artes, desenho arquitetônico.

Introducción

Incluso antes de que la imprenta forjara la enriquecedora dialéctica entre el libro y el edificio,¹ los arquitectos habían escrito sobre su arte, mucho antes de que lo hicieran otros artistas sobre sus propios campos. Aquellos tratados, orientados inicialmente por la interpretación de *De architectura* de Vitruvio,² confrontaban siempre los mitos y los relatos sobre los orígenes de esta disciplina autorreferencial³ apoyada en la imitación — aun en el marco de nuevos proyectos— de aquellos corpus de obras a partir de los cuales se ha definido la disciplina. La arquitectura ha encontrado modelos en ella misma, antes que en la naturaleza o en la historia, lo cual explica el desafío particular que conlleva establecer genealogías: un método que, sin embargo, no basta para fundar un enfoque histórico, en el sentido contemporáneo.

Sin duda, es necesario evitar una concepción demasiado inclusiva de la imagen del arquitecto historiador de la arquitectura, que no es ni el arquitecto autor en general ni el arquitecto teórico. Por ello, antes que aventurarnos a fijar criterios de orden restrictivo, queremos centrarnos en el presente artículo en tres ejemplos emblemáticos, en los cuales la práctica de la concepción arquitectónica y la escritura de la historia se articularon estrechamente a través de una serie de trayectorias y de publicaciones cuyas modalidades difirieron totalmente entre ellas. Abordamos aquí el tema, tomando como punto de partida un acontecimiento crucial para la arquitectura francesa del siglo XIX, cuyos principales actores fueron arquitectos historiadores de primer orden, y en el cual una coincidencia muestra por sí misma la magnitud que dicha cuestión tomó en pleno *siglo de la historia*.⁴ Partiendo de tal momento clave en lo que respecta a la producción arquitectónica construida y dejando de lado el caso más ambiguo y contemporáneo de transfugas —antiguos arquitectos convertidos en historiadores—, prestamos aquí una atención particular al rol de la historia de la arquitectura como avatar de la literatura arquitectónica, a la contigüidad entre historia y proyecto y, por último, a la cuestión sobre el público para el cual se escriben tales historias.

El concurso para la nueva Ópera de París en 1861: tres protagonistas

Durante las primeras semanas de 1861, tuvo lugar en París, en el marco del concurso para la construcción del nuevo edificio para la ópera, uno de los momentos clave de la transformación de la ciudad, representativo de los grandes trabajos haussmanianos que por entonces se desarrollaban en la capital francesa. A pesar de que dicho concurso para la ópera se hubiese presentado con una organización improvisada y con plazos bastante cortos, se recibieron 171 proposiciones para un jurado conformado por ocho arquitectos (figs. 1, 2 y 3)⁵ y presidido por el conde Walewski, recién nombrado en el cargo de ministro de Estado encargado de Bellas Artes. Al término de una selección organizada en tres etapas, y cuyo

reporte efectuado por Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) apareció publicado en *Le Moniteur Universel* del 10 de marzo de aquel año, Charles Garnier (1825-1898) fue declarado vencedor del concurso, en contra de la preferencia de la pareja imperial que se inclinaba por el proyecto de Viollet-le-Duc (1814-1879).⁶



Figura 1

Retrato del arquitecto Jacques-Ignace Hittorff, c. 1829, por Jean-Auguste-Dominique Ingres.
Foto (C) RMN-Grand Palais/Gérard Blot (Musée du Louvre).



Figura 2

Caricatura de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1861, por Pierre-François-Eugène Giraud.
gallica.bnf. fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.



Figura 3

Caricatura de Charles Garnier, 1870, por Pierre-François-Eugène Giraud.

gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

Los tres protagonistas —Hittorff, el portavoz del jurado; Garnier, el ganador del concurso, y Violletle-Duc, el gran perdedor— compartían algunas raíces comunes que se remontan a los inicios de la École des Beaux-Arts de París. Hittorff había sido alumno de Charles Percier; mientras que Charles Garnier se había formado junto a Hippolyte Lebas —además, miembro del jurado del concurso—, considerado uno de los principales discípulos de Percier, y Viollet-le-Duc había frecuentado el atelier de Achille Leclère antes de continuar con su formación autodidacta yendo en contra de la institución beauxartiana. Los vínculos directos con la escuela de Percier contribuyen, sin duda, a explicar por qué, pese a los planteamientos y a las trayectorias tan diferentes de los protagonistas, estos eran herederos de un dominio magistral de las técnicas de representación arquitectónica, que iban desde el simple trazo hasta el proyecto gráfico, y desde la aguada hasta la acuarela.

Al igual que sus profesores y contemporáneos, Hittorff, Violletle-Duc y Garnier aprendieron a enriquecer sus prácticas de creación contemporánea situadas entre el historicismo y el eclecticismo, con referencias antiguas, medievales o del Renacimiento. Los tres podían reivindicar un vasto conocimiento de los edificios del pasado, adquirido mediante largos y minuciosos estudios gráficos. Pero, más allá de haber adquirido una formación de este tipo a través del dibujo —origen de una cultura apoyada en la pericia del ojo y de la mano, y de una intimidad de cierto modo inefable con respecto al objeto—, cada uno de ellos se vio igualmente comprometido con la construcción de un discurso histórico: cualidad del arquitecto historiador que implica en cada uno de estos tres casos la comprensión de realidades profundamente opuestas, incluso si tal denominación suponía a la vez una capacidad para enlazar la historia con la práctica del proyecto, movilizandolos sus *savoir-faire* como dibujantes.

Hittorff modificó, llevando hacia una perspectiva histórica particularmente dirigida al campo de la arquitectura, aquellas aproximaciones a las arquitecturas italianas, desarrolladas por quienes lo habían precedido en el Prix de Rome. Viollet-le-Duc, por su parte, ambicionaba —desde una perspectiva a la vez teórica y concreta— continuar la edificación de una historia de la arquitectura francesa, para lo cual elaboró su propia concepción de la historia mediante diversas e importantes publicaciones dirigidas a lectores que oscilaban entre los arquitectos restauradores, los arqueólogos y un público más general. En cuanto a Garnier, encontramos que, casi a manera de epílogo para una verdadera carrera de arquitecto beauxartiano, publicó y construyó su visión de la historia de la vivienda, apreciada además con enorme expectativa por los visitantes de la Exposición Universal que tuvo lugar en París en 1889.

Jacques-Ignace Hittorff (Colonia, 1792-París, 1867)

Hittorff, el mayor de los tres, es el autor de una recopilación de modelos italianos, inscrita claramente en el género de aquellas publicadas por Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine (los arquitectos de Napoleón Bonaparte) a partir de 1798 y, más tarde, por sus propios alumnos.⁷ No obstante, a diferencia de sus célebres predecesores, Hittorff decidió enriquecer con un componente histórico su propia obra publicada y afirmar así la pertenencia de esta al seno de una tradición cultural y editorial fundamental para la tradición Beaux-Arts, al tiempo que reivindicaba su importancia en aquel momento de transición hacia una nueva época.⁸



Figura 4

“Entablement et plafond du Temple R restitués avec leurs couleurs primitives”, lámina 45 de *Architecture antique de la Sicile: recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte*, [1870], por Hittorff y Zanth. gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

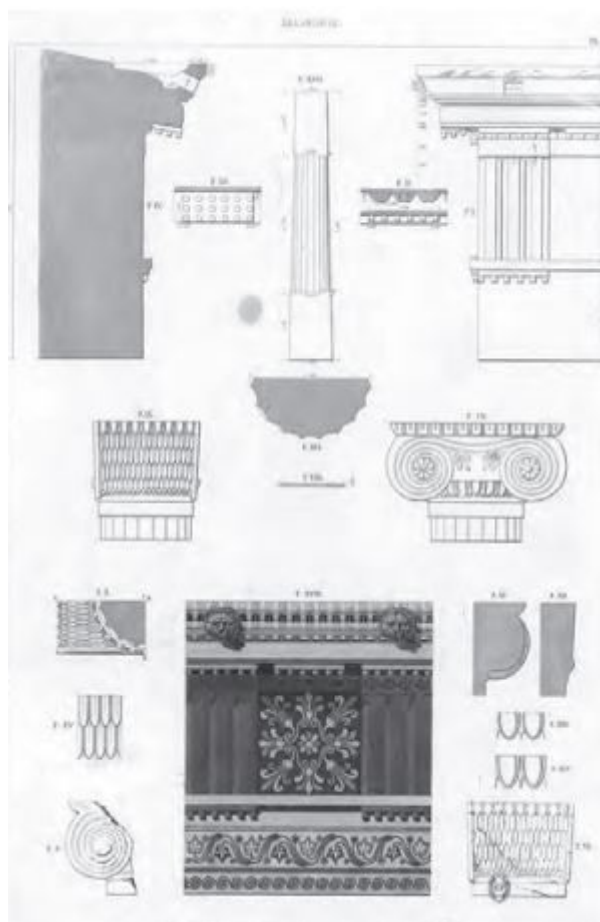


Figura 5

“Détails divers du Temple B”, lámina 19 de *Architecture antique de la Sicile: recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte*, 1870, por Hittorff y Zanth.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

Tras dar continuidad en Sicilia a la investigación colectiva iniciada en Roma y seguida en la Toscana antes que él por Grandjean de Montigny y por Famin,⁹ y en Génova por Gauthier,¹⁰ Hittorff lanzó a partir de 1826, a través del sistema de suscripción, la publicación paralela de dos volúmenes de su autoría (junto a von Zanth): el primero de ellos consagrado a los monumentos griegos, y el segundo, a los edificios modernos.¹¹

De esta forma, al cuestionar y al renovar las referencias antiguas e italianas vigentes en el universo Beaux-Arts, Hittorff contribuyó a gestar un cambio profundo, lo cual reforzaba, sin duda, su posición central en el debate contemporáneo. En su álgida defensa de la policromía, tema principal del primer volumen y que retomaba en realidad una controversia planteada con anterioridad, Hittorff continuaba con la revisión del modelo clásico, sustentada en el progreso de los conocimientos y a la cual el *Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique* de Quatremère de Quincy¹² ya había contribuido enormemente.

El combate librado por Hittorff en torno al tema de la policromía iba estrechamente ligado a su producción como arquitecto. El frontispicio

de *L'architecture polychrome chez les Grecs*,¹³ en el cual retomó veinte años más tarde la misma cuestión, resume su demostración con la simple yuxtaposición de tres templos: el egipcio, el griego y el romano, todos ellos enriquecidos por decorados coloridos. Valiéndose así de los antiguos para dejar atrás la tradición monumental francesa en torno al uso del sillar monocromo, Hittorff cerraba su recopilación de láminas con dos de sus principales realizaciones en París: la fachada de la Iglesia de Saint-Vincent-de-Paul y el Cirque d'hiver.

Aquel enfoque, aunque articulaba el estudio del pasado con la creación contemporánea, resultaba menos histórico que arqueológico, contrariamente a la tentativa también conducida simultáneamente por Hittorff para demostrar el origen árabe-normando del gótico. Esta segunda hipótesis —formulada varios años antes de que Viollet-le-Duc tuviera edad para entrar en escena— ampliaba la gama de italianismos de la escuela de la cual procedía, aun a riesgo de debilitarla, contrariando a los partidarios de una historia nacional de la arquitectura medieval francesa.



Figura 6

Panorama de la Iglesia Saint-Vincent de Paul, en 1867, diseñada por Jacques-Ignace Hittorff (construcción : 1824-1844). Collection Vieux Paris B.C.

Ville de Paris / BHVP / Roger-Viollet. Dominio público.



Figura 7

Vista actual de la Iglesia Saint-Vincent de Paul.

Fotografía de Andrés Avila Gómez, 2018.

La estructura del volumen dedicado por Hittorff a la Sicilia moderna muestra claramente la implementación de una dimensión histórica en el género de publicación conocido como *recopilación de modelos*. El corpus presentado en dicho volumen comprende principalmente edificios civiles y domésticos de los siglos XVI y XVII, los cuales no presentaban nada sobresaliente como para sorprender en el contexto al cual pertenecía Hittorff. Al igual que Percier y Fontaine lo habían hecho antes con las basílicas paleocristianas de Roma, Hittorff se apartaba a su vez del cuadro cronológico establecido para la arquitectura religiosa, publicando la Cappella Palatina en Palermo y la Catedral de Santa Maria Nuova en Monreale, e instalando así referencias perennes del Oriente italiano en el núcleo mismo de la cultura arquitectónica francesa del siglo XIX.

¹⁴ Al situarse en el terreno de la circulación de modelos en un marco cronológico definido, la explicación dada por Hittorff sobre estas dos iglesias lo condujo a la elaboración de un discurso histórico.¹⁵ El Castello della Cuba y el Palazzo della Zisa aparecen citados como referentes de un proceso histórico, y más precisamente como testimonios del empleo y el desarrollo precoz del arco ojival.¹⁶ Pero más allá de la expansión de una mirada que puede resultar puntual, sobresale la manera como la dimensión histórica tomaba en el libro de Hittorff la forma de un agregado de elementos autónomos.



Figura 8

Placas de lava esmaltada en el acceso principal de la Iglesia Saint-Vincent de Paul, por el pintor parisino Pierre-Jules Jollivet (1794-1871). De arriba a abajo: La adoración de los reyes magos, El bautismo de Cristo, La cena.

Fotografía de Andrés Avila Gómez, 2018.



Figura 9

Placas de lava esmaltada en el acceso principal de la Iglesia Saint-Vincent de Paul, por el pintor parisino Pierre-Jules Jollivet (1794-1871). De arriba a abajo: La creación de Eva, La caída de Adán y Eva, Adán y Eva expulsados del Paraíso.

Fotografía de Andrés Avila Gómez, 2018.

Esta dimensión no estuvo, sin embargo, del todo ausente en las publicaciones de Percier y Fontaine, quienes para su recopilación sobre los palacios de Roma (de 1798) ya habían solicitado reseñas históricas al arquitecto y miembro de la Académie des Beaux-Arts, Léon Dufourny.¹⁷ Pero Hittorff, quien asumía el “doble propósito de proporcionar nuevos hechos a la historia general del arte y de ofrecer a los arquitectos un afortunado capítulo de inspiraciones compatibles con nuestras costumbres, con nuestro clima y con el empleo de nuestros materiales”,¹⁸ no se contentaba ya con unas cuantas explicaciones que simplemente completaran los modelos gráficos. Tal y como lo expresa en el prefacio, Hittorff anhelaba dos objetivos concretos: “nos gusta creer que la descripción de las láminas y las importantes soluciones históricas que las acompañan serán apreciadas de la misma manera”.¹⁹

De acuerdo con un principio vigente entonces, el cuerpo principal de *l'Architecture moderne de la Sicile* constaba de doce entregas de seis láminas, precedidas por reseñas descriptivas, y con una vista del golfo

y de la ciudad de Palermo que cerraban esta serie en la página 72. Hittorff agregó posteriormente tres láminas suplementarias, numeradas del 73 al 75, las cuales no contienen edificios pero sirven para ilustrar las veinticuatro páginas del “Précis historique sur l’architecture moderne de la Sicile et sur l’origine de l’arc aigu comme principe de l’architecture ogivale” insertadas al comienzo —justo entre la introducción y las reseñas—. La primera de las tres láminas presenta estructuras primitivas, tumbas etruscas o nuragas, la segunda contiene diecisiete detalles diferentes que permiten discutir el origen del arco ojival y la tercera corresponde al apéndice del “Précis historique” “sur les mosaïques de la Sicile”.

La primera obra de Hittorff marcaba así un giro fundamental en la tradición de las publicaciones sobre Italia, al abrir otra tradición que él mismo continuó y que fue seguida durante la segunda mitad del siglo XIX especialmente con las publicaciones “prerrafaelistas” de Aymar Verdier y de François Cattois, o del mismo Georges Rohault de Fleury, quien se empeñó también por su parte en construir un discurso histórico.²⁰ En Francia, tal interés por la Italia medieval era tomado con reserva en vista de, por una parte, la preferencia beauxartiana por el Renacimiento y el Manierismo y, por otra, el nacionalismo propio de los partidarios del gótico arqueológico del cual Viollet-le-Duc fue el adalid.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (París, 1814-Lausana, 1879)

Que la obra escrita de Viollet-le-Duc representó una contribución fundamental para la historia de la arquitectura²¹ es una idea ampliamente aceptada hoy en día. Aunque dicha obra encarnó una ruptura que se originó durante sus años de estudio cuando renunció a ingresar a la École des Beaux-Arts de París, no por ello Viollet-le-Duc sacrificó la tradición del viaje a Italia: al contrario, retomó los pasos del propio Hittorff pocos años después de la publicación de *Architecture moderne de la Sicile*. La correspondencia dirigida en aquella época a su padre es un testimonio de la forma en que el joven Viollet-le-Duc criticaba duramente las recopilaciones de grabados producidos en el seno de la denominada escuela de Percier (es decir, en el atelier de Charles Percier), y que él consideraba inadaptados para el contexto francés. Además, aunque el joven Viollet-le-Duc trataba con mayor deferencia al arquitecto del Cirque d’hiver, lejos estaba en realidad de conceder a sus predecesores el mérito de haber preparado el camino hacia un conocimiento más extenso e igualmente más preciso sobre la arquitectura del pasado:

*[Percier y Fontaine] nos han inundado con imágenes de casas romanas, aunque no conozcamos por todas partes más que techos en terraza, balcones en tejas y pórticos rápidamente deteriorados por la niebla parisina. Igualmente, millares de reproducciones de casins [casas de recreo de estilo italiano] y de casas construidas en Roma, Génova o Florencia han saturado el negocio de los vendedores de estampas.*²²



Figuras 10

Viollet-le-Duc, 1875, por Nadar.

gallica. bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

Treinta y cinco años más tarde, en su libro *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc reclamaba la necesidad de ampliar la cultura del arquitecto, característica de su generación; además, reivindicaba la posición del intelectual y denunciaba entre sus contemporáneos la ausencia de un método para controlar el incremento de conocimientos, no sin antes manifestar expresamente su preocupación ante el triunfo del eclecticismo beauxartiano que tanto aborrecía:

Durante mi juventud, tuve camaradas, alumnos arquitectos, que se jactaban de no ser lisards —tal es el término que usaban para describirse—: y que en efecto, no sabían hacer otra cosa más que trazar un plano o levantar una fachada, en últimas, realizar aquello que se aprendía entonces en la École [des Beaux-Arts]... sin duda, un equipaje liviano. Desde entonces las cosas han cambiado un poco.



Figura 11

“Maison grecque-Syrie centrale”, lámina XXVIII del Atlas de entretiens sur l’architecture, 1863-1872, por Eugène-Emmanuelle Viollet-le-Duc.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

El estudio de las artes del pasado, particularmente de la arquitectura, ha echado a perder la formación de los arquitectos, quienes suelen tener por biblioteca poco más que la traducción de Vitruvio hecha por Claude Perrault, un ejemplar de Vignole, uno de Palladio, la *construcción* de Jean-Baptiste Rondelet y los *palacios de Roma* de Percier y Fontaine. Los espíritus más activos se han esmerado en llenar sus estantes con todo aquello que pudiese parecer bueno, también de tantas otras cosas mediocres. Así, todas esas formas de arte compiladas al azar, sin método alguno, han aportado, por así decirlo, una cantidad extraordinaria de palabras a personas que no tenían ni la menor idea de su significado y que carecían de un conocimiento de la sintaxis y de la gramática: de allí, el caos que esto ha traído como resultado.²³

Para Viollet-le-Duc, la lógica subyacente en su práctica arquitectónica resultaba simultáneamente histórica y estructural, tanto si se tiene en cuenta su trabajo de restaurador como si se consideran sus especulaciones y propuestas para una arquitectura del futuro. Dicha lógica era histórica, por cuanto los edificios restaurados debían constituirse como referencias de una historia ideal de la arquitectura, y era también estructural, por cuanto su expresión arquitectónica pretendía desplegarse en total coherencia con su lógica orgánica. A pesar de ello, al asentarse en el periodo gótico, su perspectiva como historiador se veía limitada por el empeño en afirmar su marcada preferencia por aquella época específica, a través de la cual se proponía “descubrir los *principios* invariables del arte de construir”, según la expresión de Georg Hermann.²⁴

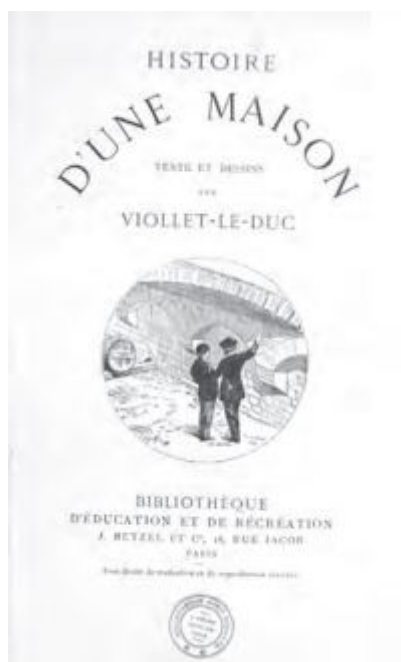


Figura 12

Primera página interior de *Histoire d'une maison*, 1873, por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

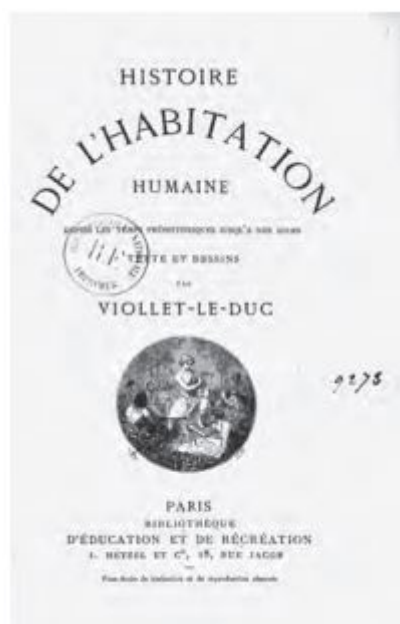


Figura 13

Primera página interior de *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, 1875, por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

Tanto para Viollet-le-Duc como para Hittorff, la historia constituía un instrumento apto para legitimar las propuestas arquitectónicas contemporáneas, especialmente en el caso de Viollet-le-Duc se trataba de un instrumento a partir del cual era posible fundar un cambio de paradigma, asignando para ello la prioridad a la dimensión constructiva. No se trataba ya de perfilar una manera de mejorar o de revisar un

modelo grecorromano de carácter universal, sino de explicar y defender la necesidad inherente a cada civilización y a cada pueblo —según las circunstancias particulares del clima o de la geografía— de producir una expresión arquitectónica específica. Así lo expresaba el autor en su *Histoire de l'habitation humaine*:

[...] si una casa pompeyana resultaba encantadora bajo el cielo de Nápoles para las personas que allí vivían hace dos mil años, no es esto sin embargo una razón para afirmar que esta misma casa sea adecuada para nuestro tiempo y nuestro clima.²⁵

Viollet-le-Duc, el arquitecto restaurador, concluía así una síntesis escrita pensando en un público amplio, difundida en el marco de una serie de libros de vulgarización publicados en aquellos últimos años, al tiempo que iniciaba en Lausana la construcción de una casa de su propiedad y en la cual murió cuatro años más tarde. Así, Viollet-le-Duc no tuvo que asistir —y vivir lo que pudo haber sido una desagradable experiencia para él— a la exposición preparada por su rival Charles Garnier en el marco del centenario de la Revolución Francesa, y en la cual se reprodujeron en escala real modelos sobre el tema de la historia de la vivienda.

Charles Garnier (París, 1825-id., 1898)

Al igual que Hittorff y que Viollet-le-Duc, Garnier vivió también plenamente en un entorno marcado por la rápida expansión de la cultura arquitectónica. Tanto su viaje a Grecia como su envío de cuarto año —consagrado al templo de Júpiter panhelénico en la isla de Egina—, evidenciaban una apertura hacia el Oriente, sobre la cual el interés previo de sus colegas mayores por Sicilia puede ser visto como una primera etapa.

²⁶ Como ellos, Hittorff podía presumir de una experiencia concreta en la elaboración de reproducciones y en la restitución gráfica; mientras que su producción construida ni se apoyaba en la estructuración de un sistema histórico, ni estaba justificada por la redacción de un relato. Sucedió quizás a la inversa: su *savoir-faire* de arquitecto ecléctico le permitió llevar a cabo su principal contribución en el campo de la historia, cuando al final de su vida, sobre una franja de terreno localizada entre el río Sena y la torre Eiffel, construyó 44 pabellones destinados a ser recorridos por los visitantes de la Exposición Universal de 1889.²⁷ Las historias de la arquitectura susceptibles de servir de guía a Garnier eran ya entonces numerosas, incluso si la única obra que trataba específicamente sobre la vivienda era la de su enconado rival, Viollet-le-Duc. Abordando la arquitectura desde diferentes especialidades, otros autores siguieron el hilo conductor de las arquitecturas religiosas;²⁸ mientras que otros tantos se preocupaban ya, según Jules Gailhabaud, en “convertir la ciencia en algo accesible a todos”.²⁹

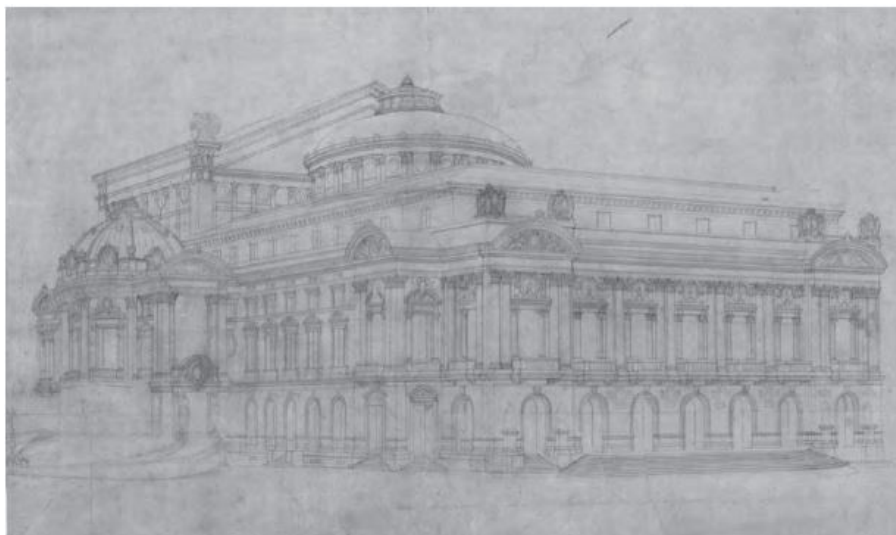


Figura 14

Dibujo a lápiz de la fachada principal y lateral de la Ópera de París, costado de la rampa del emperador, 1860, por Charles Garnier.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.



Figura 15

Vista de la fachada posterior de la Ópera de París, desde la terraza de Galeries Lafayette.
Fotografía de Andrés Avila Gómez, 2018.



Figura 16

Vista nocturna de la fachada principal de la Ópera de París, desde un acceso al Metro (estación Opéra).

Fotografía de Andrés Avila Gómez, 2018.

Hacia 1869, Garnier demostraba su gusto por la escritura, al publicar *À travers les arts*: un volumen que retomaba en parte sus reseñas sobre la Exposición Universal de 1867 y que deja entrever una tendencia al uso de la crítica o del comentario personal, antes que de la historia.³⁰ Incluso si este libro lo llevó a comentar producciones que trataban sobre arquitecturas del pasado, como sucedía con las restauraciones gráficas de sus contemporáneos y las misiones de estudios arqueológicos o los trabajos realizados en el campo de los monumentos históricos, *À travers les arts* no exponía un contenido como para poder reconocer a Garnier en un verdadero rol de arquitecto historiador.

El historiador de la arquitectura François Loyer, en su importante estudio consagrado a Garnier, hace hincapié al mismo tiempo tanto en las ambigüedades como en las posiciones asumidas por Garnier.³¹ Sin entrar a discutir sus argumentos, se puede sin embargo detectar la capacidad del arquitecto de la ópera —cuya construcción estaba aún en curso— para proponer una mirada global a las dos últimas décadas de la arquitectura francesa, incluyendo por igual los estudios arqueológicos sobre la Antigüedad, la restauración de monumentos históricos y los proyectos de arquitectos e ingenieros: una mirada tan amplia que, dicho sea de paso, es difícil de imaginar para el caso de un arquitecto de finales del siglo XX o de comienzos del siglo XXI.

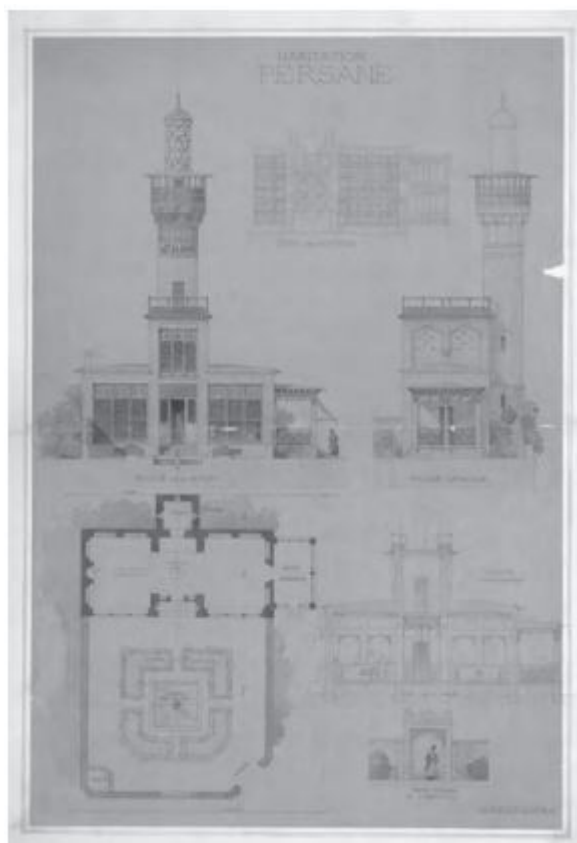


Figura 17

Habitation persanne: planos, elevación y corte, Exposition Universelle de 1889, 1889, por Charles Garnier.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

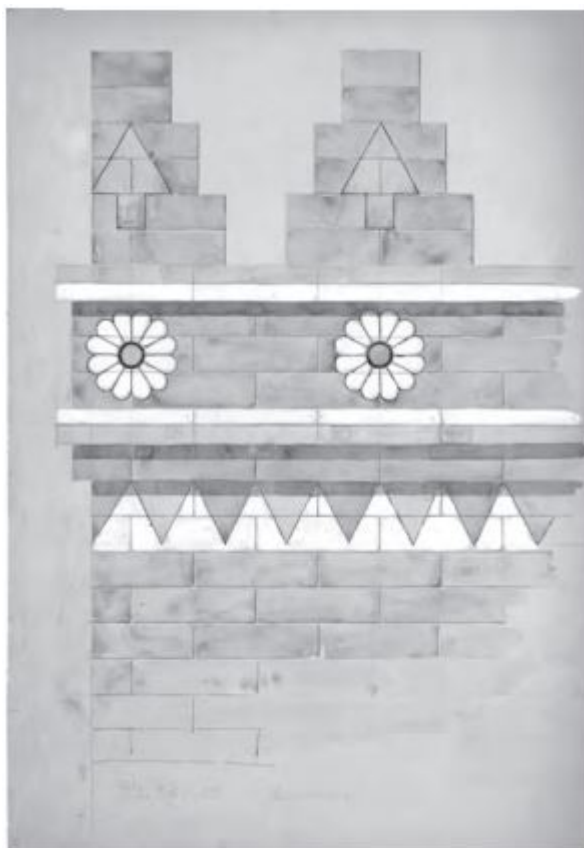


Figura 18

Habitation persanne: détail d'un décor de céramique polychrome,
Exposition Universelle de 1889, 1889, por Charles Garnier.
gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France. Dominio público.



Figura 19

Busto de Charles Garnier en la entrada occidental de la Ópera de París, por J-B Carpeaux. En la parte inferior se aprecia el plano general de la Opéra Garnier.

Fotografía: Andrés Avila Gómez, 2017

En todo caso, Garnier debe el encargo de una exposición sobre la historia de la vivienda para la Exposición Universal de 1889 al prestigioso estatus adquirido por ser el arquitecto del principal monumento erigido en Francia entre el fin del Segundo Imperio y el inicio de la Tercera República, antes que por el reconocimiento de sus trabajos científicos. La operación del proyecto para la Exposición fue realizada por Garnier en dos tiempos: inicialmente, la construcción de los pabellones expuestos a los visitantes y, luego, en 1892 la publicación de un grueso volumen firmado junto con el historiador Auguste Amman, en el cual los dos autores se esforzaron por consolidar y por justificar retrospectivamente las elecciones plasmadas en la construcción de los pabellones.³² En este libro, ilustrado mayoritariamente con los ejemplos ejecutados en el marco de la Exposición, se ponía de relieve la habilidad de Garnier como creador y sus intuiciones de artista, como él mismo hace cuando explica sus elecciones formales:

Cerrando los ojos y observándolas casi como en un sueño, es así como todas estas tipologías del pasado se han formado. Había allí una especie de *panorama* en movimiento, en el cual todos los tipos de *habitations* [vivienda] desfilaban enfrente de nosotros; y casi sin darse cuenta del fenómeno que se producía en nuestro cerebro, sucedía que, sin titubear, el pensamiento, la mirada y la decisión se posaban nítidamente sobre un punto cualquiera. —Los estudios anteriores, los trabajos realizados

durante toda una vida, y por decirlo de algún modo, almacenados en nuestra mente, surgían de repente dando cuerpo a esta especie de intuiciones que conducen hacia el propósito deseado. Es esta intuición lo que desde el inicio, nos ha indicado el camino, incluso antes de que estuviéramos seguros de poder ver— y es así como en el camino todo ello se ha armonizado y se ha construido, y que de nuestros sentimientos instintivos y de nuestras ideas aún incompletas surgió un conjunto de construcciones que parece corresponder con toda exactitud; o será mejor decir: que posee toda la exactitud buscada.³³

Así como el conocimiento de la historia guió a Hittorff o a Viollet-le-Duc en lo que concierne a su propia producción arquitectónica, en el caso de Garnier fue su *savoir-faire* como arquitecto lo que le permitió tener la intuición —casi la presciencia— de la historia. Si bien los tres arquitectos no concedieron la misma importancia a la historia de la arquitectura, todos ellos vieron en ella una dimensión complementaria, incluso antagonista de la dimensión artística: una afortunada complementariedad para un neoclásico tardío como lo fue Hittorff; una guía necesaria frente al eclecticismo operado por Viollet-le-Duc; una ciencia útil pero dominada por el arte en el caso de Garnier.

Bibliografía

1. Bouvier, Béatrice. “L’habitation: ‘le pittoresque et le caractère individuel n’ont plus de place dans les constructions d’aujourd’hui”. En Jean-Michel Leniaud (dir.). París: Monum, 2003, 107-108.
2. Crosnier Leconte, Marie-Laure. “Un concours pour l’opéra”. En Charles Garnier. Un architecte pour un empire, dirigido por Bruno Girveau, 106-119. París: Beaux-Arts de Paris Les Editions, 2010.
3. de Fleury, Rohault. La Toscane au Moyen Âge. Lettres sur l’architecture civile et militaire en 1400. París: s. e., 1874.
4. de Fleury, Rohault. La Toscane au Moyen Âge. París: Morel, 1870-1873.
5. de Fleury, Rohault. Le Latran au Moyen Age. París: Morel, 1877.
6. de Fleury, Rohault. Les Monuments de Pise au Moyen Âge. París: Morel, 1866.
7. de Montigny, Augustin Grandjean y Auguste Famin. Architecture Toscane. París: de Montigny y Famin, [1806]-1815.
8. Gailhabaud, Jules. L’architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent. París: Gide, 1858.
9. Gailhabaud, Jules. Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l’architecture des différents peuples du monde. París: Firmin Didot Frères, 1850.
10. Garnier, Charles. A travers les arts. París: Hachette, 1869.
11. Garnier, Charles. “Avant-propos”. En A travers les arts. París: Hachette, 1869.
12. Garnier, Charles y Auguste Amman. L’Habitation humaine. París: Hachette, 1892.
13. Garric, Jean-Philippe. Recueils d’Italie. Les modèles italiens dans les livres d’architecture français. Liège: Mardaga, 2004.

14. Garric, Jean-Philippe, Emilie d'Orgeix y Estelle Thibault. *Le Livre et l'architecte*. Wavre: Mardaga, 2011.
15. Gauthier, Martin Pierre. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*. París: M. P. Gauthier, 1818-1830.
16. Germann, Georg. *Viollet-le-Duc, théoricien et professeur*. Lausanne: Musée Historique de l'Ancien Évêché, 1979.
17. Germann, Georg. *Vitruve et le vitruvianisme : Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*. Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1991.
18. Hittorff, Jacques-Ignace. *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*. París: Firmin Didot frères, [1846]- 1851.
19. Hittorff, Jacques-Ignace y Ludwig von Zanth. *Architecture antique de la Sicile ou recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne ; mesurés et dessinés*. París: Renouard, 1827.
20. Hittorff, Jacques-Ignace y Ludwig von Zanth. *Architecture moderne de la Sicile*. París: Renouard, 1826- [1835].
21. Labat, Alexandre. "Charles Garnier et l'exposition de 1889: histoire de l'habitation". En *1889: la Tour Eiffel et l'Exposition universelle* [Catalogue d'exposition-Musée d'Orsay], dirigido por Caroline Mathieu, 130-161. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.
22. Liardet, Olivier. "La Grèce". En *Charles Garnier: Un architecte pour un empire*, dirigido por Bruno Girveau, 204-211. Paris: Beaux-Arts de Paris Les Editions, 2010.
23. Loyer, François. "Les ambiguïtés de Charles Garnier". En *A travers les arts, de Charles Garnier*, 5-43. París: Picard, 1985.
24. Monot, Gabriel. "Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle". *Revue Historique*, n.º 1 (1876): 5-38.
25. Morey, Prosper. *Charpente de la cathédrale de Messine, gravée et lithographiée par H. Roux aîné*. París: Firmin Didot, 1841.
26. Mouterde, Marie. "L'histoire de l'habitation humaine de Charles Garnier à l'Exposition universelle parisienne de 1889: exposer une histoire des maisonsö. Tesis de Master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.
27. Niemeyer, Hans Georg. "Hittorff, historien d'art et archéologue". En *1889: La mémoire des siècles, l'Expo universelle*, editado por Thomas von Joest y Pascal Ory. París: Editions Complexes, 1989.
28. Patureau, Frédérique. *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*. Liège: Mardaga, 1991.
29. Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*. París: Pierre Didot l'aîné, 1815.
30. Rykvert, Joseph. *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. New York: MoMA, 1972.
31. Talenti, Simona. *L'Histoire de l'architecture en France, émergence d'une discipline (1863-1914)*. Paris: Picard, 2000.
32. Vaulchier, Claudine, dir. Hittorff (1792-1867): *Un architecte du XIX^e siècle*. París: Musée Carnavalet, 1986.

33. Verdier, Aymar y François Cattois. *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance*. París: Didron, 1855-1857.
34. Vernes, Michel. “La leçon de Monsieur Garnier à l’exposition universelle de 1889, un tour du monde de l’habitat”. *Archicrécé*, n.º 249 (1992): 45.
35. Viollet-le-Duc, Émile Eugène. *Entretiens sur l’architecture*, tomo 2. París: Morel, 1872.
36. Viollet-le-Duc, Émile Eugène. *Histoire de l’habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu’à nos jours*. París: J. Hetzel et Cie., 1875.
37. Viollet-le-Duc, Eugène. *Lettres d’Italie 1836-37*. París: Léonce Laget, 1971.
38. Volait, Mercedes. “L’Orient coloré de Charles Garnier”. En Charles Garnier: *Un architecte pour un empire*, dirigido por Bruno Girveau, 212-225. París: Beaux-Arts de Paris Les Editions, 2010.
39. Watkin, David. *The Rise of Architectural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Notas

- * Traducción del texto original en francés de Jean-Philippe Garric. “Trois architectes historiens”. *Histoire de l’Art*, n.º 79 (2016): 141-148.
- 1 Garric et al., *Le Livre et l’architecte*.
- 2 Germann, *Vitruve et le vitruvianisme*.
- 3 Rykvert, *On Adam’s House in Paradise*.
- 4 Siguiendo la expresión [*Siècle de l’Histoire*], acuñada por Gabriel Monot, en “Du progrès des études historiques”, 5-38.
- 5 Jurado conformado por: Hippolyte Lebas, Émile Jacques Gilbert, Augustin Caristie, Félix Duban, Alphonse de Gisors, Jacques-Ignace Hittorff, Jean-Baptiste Lesueur y Hector Martin Lefuel.
- 6 Véase Crosnier Leconte, “Un concours pour l’opéra”, 106-119. Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*.
- 7 Garric, *Recueils d’Italie*.
- 8 A propósito de Hittorff como historiador, véase: Hans Georg Niemeyer, “Hittorff, historien d’art et archéologue”.
- 9 de Montigny y Famin, *Architecture Toscane*.
- 10 Gauthier, *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes*.
- 11 El volumen sobre la arquitectura antigua no fue terminado, sin duda, debido a la dificultad inherente a la producción de ilustraciones en color: Hittorff y von Zanth, *Architecte moderne de la Sicile*; Hittorff y von Zanth, *Architecte antique de la Sicile*.
- 12 Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien*.
- 13 Hittorff, *Restitution du temple d’Empédocle à Sélinonte*.
- 14 Retomada en 1841 en la monografía de Prosper Morey sobre la estructura de la catedral de Messine y, luego, en las recopilaciones de Jules Gailhabaud: Morey, *Charpente de la cathédrale de Messine*; Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*.
- 15 Hittorff analiza la primera, que data de 1129, como hibridación de una basílica cristiana y de un palacio árabe, y calcula que la cúpula sería anterior a la de la Catedral de Pisa en aproximadamente 34 años, recordando con ello el rol de las mezquitas en lo que concierne a la difusión de las cúpulas basadas en el modelo de Santa Sofía de Constantinopla: “Su plano presenta la forma de las basílicas cristianas con la única diferencia de que el muro del fondo ofrece en esta ocasión, como en la Catedral de Messina, tres reforzamientos semi-circulares en lugar de uno, y la disposición particular de ocho columnas erigidas en los ángulos de los reforzamientos, y cuyo motivo es sacado de los castillos de Zisa [sic] y de Cuba”. Hittorff, *Restitution du temple d’Empédocle à Sélinonte*, 44.

- 16 “En efecto —escribe el autor— los dos edificios son los ejemplos más auténticos de la primera adopción de un sistema en el cual su aplicación progresiva caracteriza particularmente la arquitectura denominada gótica. Este sistema fue empleado en Zisa y en Cuba hacia mediados o finales del siglo X, es decir, varios siglos antes de que el arco ojival y la bóveda ojival hubiesen aparecido en cualquier otro edificio erigido antes de esta época”. Hittorff, *Restitution du temple d’Empédocle à Sélinonte*, 54.
- 17 Dufourny había precedido a Hittorff en Sicilia, en donde estuvo entre 1787 y 1794.
- 18 Hittorff, *Restitution du temple d’Empédocle à Sélinonte*, 1.
- 19 Ibid., “Prefacio”. Se aprecia aquí la fórmula eminentemente positivista de “solución histórica” escogida por Hittorff, quien se disponía a aportar hechos que el juzgaba apropiadas para zanjar un tema tan candente.
- 20 Verdier y Cattois, *Architecture civile et domestique*; de Fleury, *Les Monuments de Pise au Moyen Âge*; de Fleury, *La Toscane au Moyen Âge*; de Fleury, *La Toscane au Moyen Âge. Lettres sur l’architecture civile et militaire*; de Fleury, *Le Latran au Moyen Âge*.
- 21 Sin pretender retomar un análisis de este tipo, el cual excedería el marco del presente artículo, resulta pertinente subrayar la ambigüedad señalada por David Watkin, quien estima que el *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle* (escrito entre 1854 y 1868) es uno de los principales “monumentos” de la historia de la arquitectura del siglo XIX, argumentando además que la forma del diccionario no permite —quizás deliberadamente— producir una interpretación científica del gótico. Véase: David Watkin, *The Rise of Architectural History*, 28; igualmente: Georg Hermann, “Viollet-le-Duc, théoricien et professeur”, 9-18.
- 22 Viollet-le-Duc, *Lettres d’Italie 1836-37*, 89-90.
- 23 Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l’architecture*, t. 2, 214 y 215.
- 24 Hermann, *Viollet-le-Duc, théoricien et professeur*, 12.
- 25 Viollet-le-Duc, *Histoire de l’habitation humaine*, 369.
- 26 Véase especialmente Liardet, “La Grèce”, 204-211, y Volait, “l’Orient coloré de Charles Garnier”, 212-225.
- 27 Los pabellones estaban repartidos en tres secciones: tiempos prehistóricos, tiempos históricos y otras civilizaciones. Sobre la exposición de la historia de la vivienda en la Exposición Universal de 1889, véase: Labat, “Charles Garnier et l’exposition de 1889”, 130-161; Ory, *1889: la mémoire des siècles*, 18 y 19; Michel Vernes, “La leçon de Monsieur Garnier”, 45; Bouvier, “L’habitation: le pittoresque et le caractère individuel”; Mousterde, “L’histoire de l’habitation humaine de Charles Garnier”.
- 28 Talenti, *L’Histoire de l’architecture en France*.
- 29 Gailhabaud, “Introduction”, en *Monuments anciens et modernes*.
- 30 Garnier, *A travers les arts*.
- 31 Loyer, “Les ambiguïtés de Charles Garnier”, 5-43.
- 32 Garnier y Amman, *L’Habitation humaine*.
- 33 Garnier, “Avant-propos”, III-IV.