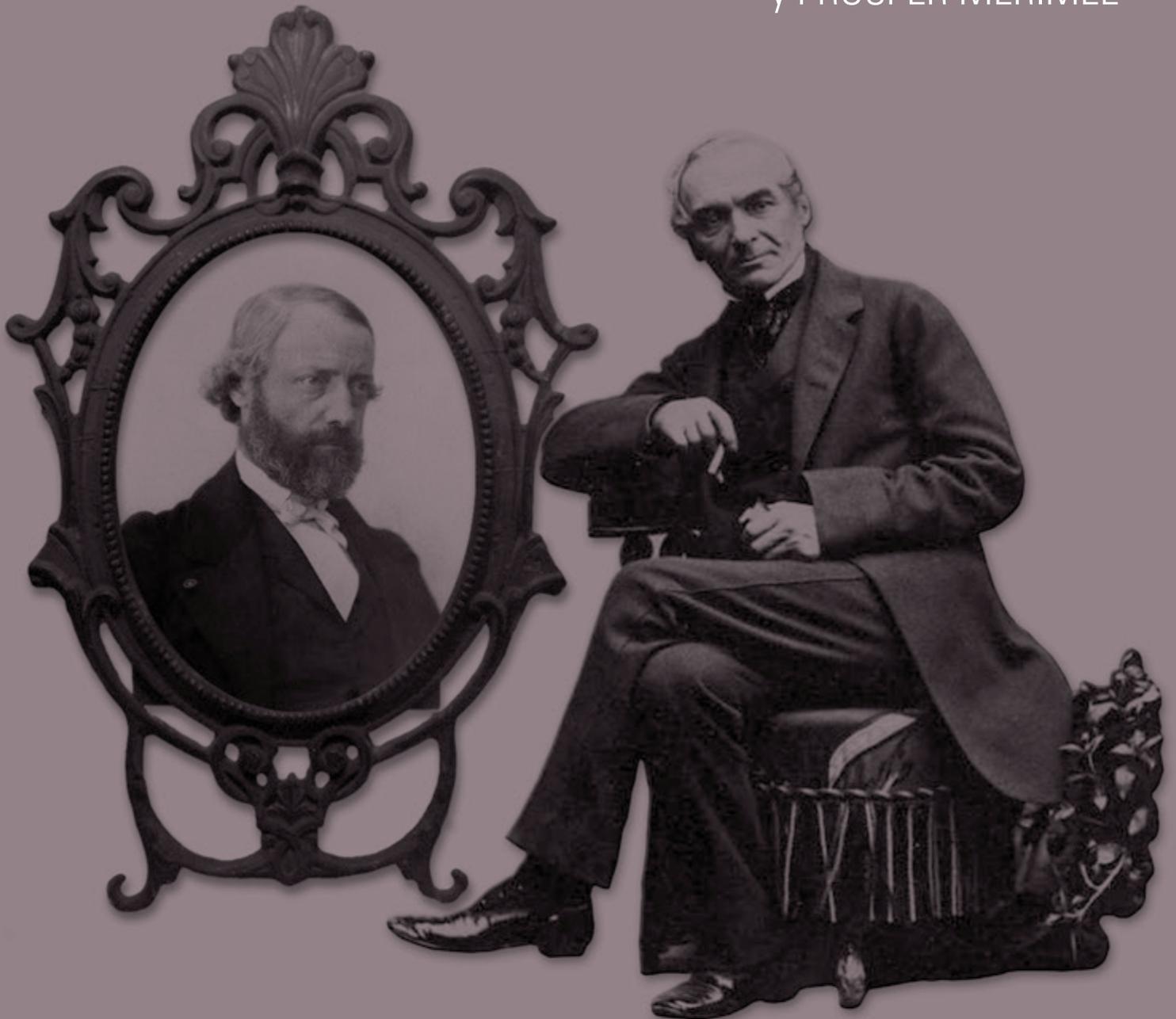


Conversaciones...

con EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC
y PROSPER MÉRIMÉE



REVISTA DE CONSERVACIÓN

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA,
SECRETARÍA DE CULTURA

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

NÚM. 3 JULIO 2017

ISSN: 2395-9479

Conversaciones...

con EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC
y PROSPER MÉRIMÉE

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Diego Prieto Hernández
Director General

Aída Castilleja González
Secretaria Técnica

COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Liliana Giorguli Chávez
Coordinadora Nacional

Thalía Velasco Castelán
Directora de Educación
para la Conservación

Irlanda S. Fragozo Calderas
Directora de Conservación
e Investigación

Emmanuel Lara Barrera
Responsable del Área de
Investigación Aplicada

María Eugenia Rivera Pérez
Responsable del Área
de Enlace y Comunicación

Editor Científico
Valerie Magar Meurs

Consejo Editorial
Valerie Magar Meurs
Renata Schneider Glantz
Gabriela Peñuelas Guerrero

Consejo Asesor-científico
Elsa Arroyo Lemus
María del Carmen Castro Barrera
Ilse Cimadevilla Cervera
Adriana Cruz-Lara Silva
José de Nordenflicht
Ascensión Hernández Martínez
Monica Martelli Castaldi
Lorete Mattos
Thalía Velasco Castelán

Diseño Editorial
Marcela Mendoza Sánchez

Corrección de estilo
Alina G. Escobedo López

Imagen de portada:
EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC
Y PROSPER MÉRIMÉE
Ministère de la culture (France)
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Conversaciones... Año 3, Núm. 3, Julio 2017 es una publicación bianual editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura. Córbo 45, Colonia Roma, C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México, México. Editor responsable: Valerie Magar Meurs. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo N° 04-2015-062409382700-203. ISSN: 2395-9479. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la versión electrónica: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural con domicilio en Ex convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, San Diego Churubusco, Del. Coyoacán, C.P. 04120, Ciudad de México. Responsable de la última actualización de este Número: Marcela Mendoza Sánchez, 11 de julio de 2017.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH

COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

ÍNDICE

- 5 **Viollet-le-Duc y Mérimée. Editorial**
VALERIE MAGAR
- 11 **Instructions pour la conservation, l'entretien
et la restauration des édifices diocésains, et
particulièrement des cathédrales.
Conseils pour la restauration, 1849**
EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC ET PROSPER MÉRIMÉE
- 32 **Instrucciones para la conservación,
el mantenimiento y la restauración de edificios
diocesanos, y en particular de catedrales.
Consejos para la restauración, 1849**
EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC Y PROSPER MÉRIMÉE
- 52 **Restauration**
EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC
- 72 **Restauración**
EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC
- 93 **Viollet-le-Duc en son temps: quelle audience
internationale pour quelle modernité?**
JEAN-MICHEL LENIAUD
- 102 **Viollet-le-Duc en su tiempo: ¿qué audiencia
internacional para cuál modernidad?**
JEAN-MICHEL LENIAUD
- 113 ***Sense and sensibility: Viollet-le-Duc e l'Italia***
CLAUDIO VARAGNOLI

- 126 *Sense and sensibility: Viollet-le-Duc e Italia*
CLAUDIO VARAGNOLI
- 139 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: una relectura desde México
MARÍA DEL CARMEN CASTRO BARRERA
- 163 Instruction et action. La question de la polychromie d'architecture chez Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc
ARNAUD TIMBERT
- 176 Instrucción y acción. La cuestión de la policromía en la arquitectura en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc
ARNAUD TIMBERT
- 193 ¿Retorno a Viollet?
Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
- 221 Viollet-le-Duc y la restauración arqueológica en el Valle de México: una revisión
DANIEL SCHÁVELZON
- 234 Bibliografía de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y Prosper Mérimée



CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS
Vista desde el Muelle de La Tournelle. Detalle
Óleo sobre tela, 1852.
Johan Barthold Jongkind



PROSPER MÉRIMÉE

Imagem: Ministère de la culture (France)

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.



VIOUET-LE-DUC Y MÉRIMÉE. EDITORIAL

Con este nuevo número de *Conversaciones...* seguimos con la línea de tratar de explorar a diferentes autores que han abordado los temas de la historia y teoría de la conservación, así como de evaluar la actualidad y validez de su pensamiento a través de sus escritos, que se presentan en su versión original y con una traducción al español. Con los autores invitados a comentar estos artículos centrales, se busca además poner en relieve algunas de sus ideas principales, al igual que explorar su influencia en diferentes partes del mundo. A partir de este tercer número de *Conversaciones...*, decidimos volver la mirada hacia el pasado, e iniciar un recorrido cronológico de autores importantes, conscientes de la importancia de recordar, evaluar y repensar los diferentes discursos teóricos de la conservación frente a los numerosos retos a los que se enfrenta nuestra disciplina en la actualidad. Iniciamos este nuevo recorrido con dos autores del siglo XIX que tuvieron un papel fundamental en la conservación de monumentos en Francia, pero cuya influencia se extendió a otras partes del mundo: Prosper Mérimée y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.

Prosper Mérimée (1803-1870) es sin duda mucho más conocido por su obra literaria, pero fue también uno de los impulsores de la protección y conservación del patrimonio cultural francés, gracias a su labor como segundo Inspector General de Monumentos Históricos de 1834 a 1860, cargo en el que sucedió a Ludovic Vitet. En aquellos años, realizó un amplio trabajo de reconocimiento y catalogación de monumentos. Sus numerosos informes y relatos de viajes por diferentes regiones de Francia nos muestran su interés por conocer la arquitectura de cada región, así como su trabajo incansable para luchar contra el vandalismo y el abandono de los monumentos. En esos años, como lo muestra un extracto de una carta enviada a Arcisse de Caumont, fundador de la Sociedad Francesa de Arqueología, Mérimée se dio cuenta del posible peligro de trabajos de restauración mal efectuados, al señalar que “los reparadores son tal vez tan peligrosos como los destructores”. De ahí su interés por generar un sistema que permitiera revisar las propuestas de restauración de monumentos de diferentes épocas; instaló para ello el Consejo de Edificaciones Civiles, conformado por antiguos miembros de la Academia de Francia en Roma. Con ello, permitió el establecimiento de un presupuesto estatal específicamente dedicado a la conservación del patrimonio.

En 1837 se había creado también la Comisión de Monumentos Históricos, conformada por arqueólogos, arquitectos y políticos, responsable de publicar la lista de monumentos clasificados, con bienes que databan desde la prehistoria hasta la Revolución Francesa. Para definir esta lista, Mérimée creó una red de equipos que detectaran y describieran los monumentos más importantes en cada región, mismos que se clasificaban por orden de importancia, y en donde se especificaban los montos requeridos para su restauración.

Ello permitió definir una estrategia a nivel nacional, que tendría dos vertientes: por un lado, la atribución de pequeñas sumas que se podían atribuir a los propietarios de inmuebles clasificados para alentarlos a que los conservaran; y, por otro lado, el lanzamiento de grandes proyectos piloto de restauración. Aquí iniciaría la relación entre Mérimée y, el aquel entonces joven arquitecto, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, con el reto de la restauración de la iglesia de Sainte-Madeleine Vézelay.

Además de centrarse en la restauración y conservación de monumentos, Mérimée también dedicó una parte de sus actividades a la adquisición de objetos para los museos, así como a la producción literaria, que le permitiría su elección en la *Académie française* en 1843. En 1854, Mérimée obtuvo el puesto de Senador, bajo Napoleón III. Este nuevo cargo público lo alejó progresivamente de sus responsabilidades como Inspector General de Monumentos Históricos. Sin embargo, su interés por los monumentos y su conservación se mantuvo y, al momento de renunciar al cargo en 1860, se aseguró la obtención de un puesto permanente en la Comisión de Monumentos Históricos.

A lo largo de su larga carrera, Mérimée se interesó en todos los aspectos del patrimonio, incluyendo vestigios galo-romanos, iglesias y catedrales góticas, así como castillos del renacimiento, como lo demuestran los numerosos informes de las reuniones de la Comisión. Su interés por normar la conservación y restauración se mantiene en gran medida en las regulaciones aún existentes en Francia. En este número de *Conversaciones...*, retomamos uno que resulta de particular interés, por lo detallado de las indicaciones que contiene. El texto, intitulado *Instrucciones para la conservación, el mantenimiento y la restauración de edificios diocesanos, y en particular de catedrales. Consejos para la restauración* lo escribió a dos manos con Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en 1949, específicamente para los edificios en culto, que estaban bajo una sección administrativa diferente a la Comisión de Monumentos Históricos, la Comisión de Artes y Edificios Diocesanos.

El segundo autor al que dedicamos este número de *Conversaciones...*, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), es mucho más conocido en el mundo de la conservación. Al igual que Mérimée, tuvo una formación amplia, que le confirió capacidades de dibujante, arqueólogo, arquitecto y diseñador.

Viollet-le-Duc ocupó al puesto de Subinspector del Consejo de Construcciones Civiles a partir de 1838, gracias a lo cual pudo tener acceso a la última etapa de la restauración de la Sainte-Chapelle, en París, dirigida por Jean-Baptiste Lassus. En 1840, Mérimée le confió a Viollet-le-Duc los trabajos de restauración de Sainte-Madeleine Vézelay, con lo cual inició realmente su larga carrera de investigación e intervenciones de edificaciones medievales. Para Viollet-le-Duc, la arquitectura debía investigarse de manera exhaustiva y razonarse de modo científico, abarcando tanto las técnicas constructivas, las formas y funciones de las estructuras como los materiales empleados para ello.

Viollet-le-Duc combinó la práctica con la teoría, y en ambos, intervenciones de restauración y publicaciones teóricas, se puede ver la evolución de su pensamiento, en particular en torno a la restauración, cada vez más osada, basada en un conocimiento también cada vez más sólido de los diferentes tipos de arquitectura medieval. Entre la vastísima obra de Viollet-le-Duc destacan dos de sus obras monumentales, el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, publicado entre 1854 y 1868, y los *Entretiens sur l'architecture*, publicados entre 1863 y 1872, textos que reflejan claramente sus profundos conocimientos y que tendrían una enorme influencia y difusión tanto en Francia como en otros países.

Muestran también la voluntad de transmisión de esos conocimientos, a través de textos detallados acompañados de una profusión de ilustraciones, a las nuevas generaciones de arquitectos y arqueólogos, en un momento en que en Francia se especializaban las carreras universitarias.

Además de sus escritos, la influencia de Viollet-le-Duc se deriva, por un lado de la ejecución directa de proyectos de conservación y restauración, entre ellos Notre-Dame de París (que realiza con Lassus a partir de 1844 y culmina en 1857), la ciudad amurallada de Carcassonne (que inicia en 1853) y el castillo de Pierrefonds (que inicia en 1857), pero también por los diferentes puestos que ocupó, entre otros como parte de la Comisión de Artes y Edificios Diocesanos, creada en 1848, en la que también participó Mérimée, y de lo cual derivó la *Instruction* que aquí presentamos. En 1853, Viollet-le-Duc igualmente formó parte de la Inspección General de Edificios Diocesanos, y en 1860 se convirtió en miembro de la Comisión de Monumentos Históricos, con lo cual podría influenciar en gran medida los proyectos de restauración realizados a escala nacional.

En este volumen de *Conversaciones...*, retomamos una de las entradas del *Dictionnaire*, dedicado al concepto de restauración. Este texto contiene una de las frases más citadas para condenar las actividades excesivas realizadas por Viollet-le-Duc. Consideramos que al retomar el texto completo, presentado aquí en español, será más fácil comprender el método y razonamiento propuestos por Viollet-le-Duc, en donde el proyecto se entiende como un sistema, y contextualizar su aplicación en la Francia del siglo XIX. En sus últimos años, Viollet-le-Duc sin duda alteró partes originales que consideraba menos valiosas o incluso defectuosas en algunos de los monumentos, y buscó ante todo una pureza de estilo, basada en una visión platónica con formas ideales, que le llevó a realizar reconstrucciones de gran extensión que buscaban la perfección arquetípica de cada época del Medioevo; éstas han sido severamente juzgadas con el tiempo, o emuladas (y a su vez criticadas) en otras ocasiones.

Esperamos que estos textos, y los de los autores invitados, propicien una lectura más completa de las obras de Viollet-le-Duc y de Mérimée, y les permitan comprender la importancia de explorar algunos de los textos más tempranos de Viollet-le-Duc en particular, que pregonaban ante todo prudencia y respeto por las obras patrimoniales.

Jean-Michel Leniaud, reconocido estudioso de Viollet-le-Duc y quien codirigió en 2014 la exposición increíblemente rica *Les visions d'un architecte*, nos ofrece aquí un interesante texto que funge a manera de introducción sobre lo que fue el impacto de estos dos importantes personajes. En *Viollet-le-Duc en su tiempo: ¿qué audiencia internacional para cuál modernidad?*, resalta el papel fundamental de ambos. Pero sobre todo, abre un análisis muy interesante sobre la capacidad de difusión que existía en la segunda mitad del siglo XIX, y el rápido alcance que tuvieron las obras del arquitecto francés, y por ende, su importante influencia y renombre en numerosos países, principalmente europeos, pero no exclusivamente, como lo muestran los reconocimientos otorgados por Brasil, Estados Unidos y México. Este último resulta particularmente interesante en nuestro contexto. La condecoración de la Orden imperial de Guadalupe le fue conferida en 1865, tres años después de la publicación del vasto prefacio de Viollet-le-Duc a la obra de Désiré Charnay que se traduciría al español el siguiente año.

Sigue una serie de revisiones del impacto de Viollet-le-Duc en diferentes países. Claudio Varagnoli, con el título sugestivo de *Sense and sensibility: Viollet-le-Duc e Italia*, muestra el diferente acercamiento entre Francia e Italia al patrimonio del pasado, y por ende, las diversas formas de aproximarse a la restauración; retoma además cómo se integraron las ideas de Viollet-le-Duc a la corriente de restauraciones estilísticas en Italia, y cuál fue la influencia del arquitecto francés, quien formó parte del jurado de varios proyectos italianos de restauración de su época.

María del Carmen Castro, a través de su texto *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: una relectura desde México* nos ofrece una revisión analítica y crítica de lo que fue el juicio de la herencia de Viollet-le-Duc en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía en una época determinada, y las implicaciones que ello ha tenido en la comprensión de este autor en México, y su impacto para la disciplina. Muestra en particular una interesante evaluación de lo que fueron dos momentos clave en la obra de restauración de Viollet-le-Duc: Vézelay, su primer trabajo directo, y Carcassonne, uno de los últimos.

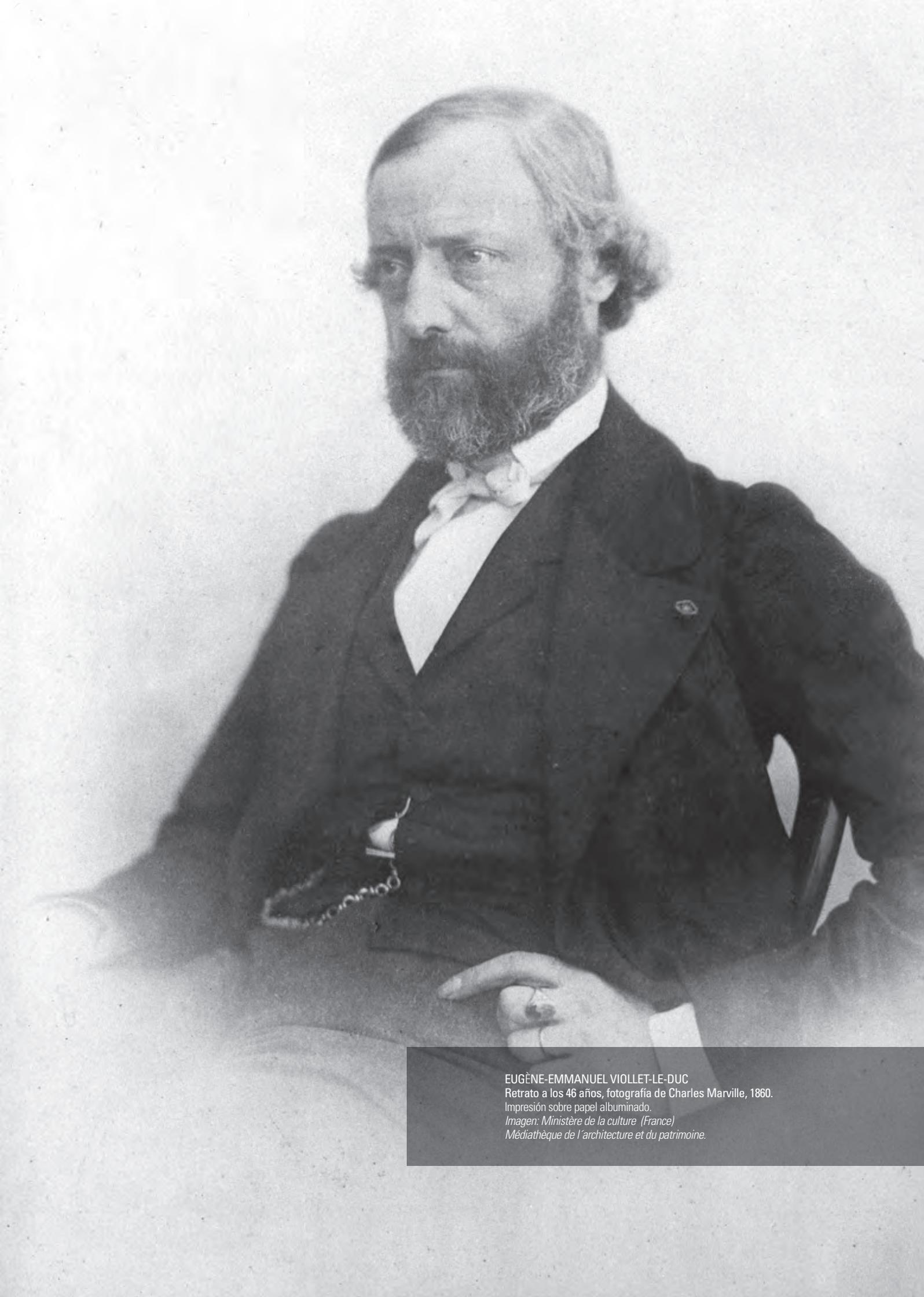
Ascensión Hernández Martínez, en *¿Retorno a Viollet? Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX* nos muestra los retos actuales de la conservación del patrimonio cultural como resultado de la importante influencia de la corriente generada por Viollet-le-Duc con las restauraciones de estilo. A través del análisis detallado de dos restauraciones recientes, realizadas en el *Rijksmuseum* de Ámsterdam y la Casa Amatller de Barcelona, y con un enfoque especial en los acabados interiores, analiza los desafíos éticos y normativos que aún persisten en nuestra disciplina.

Por su parte, Arnaud Timbert, otro importante estudioso del arquitecto francés, revisa en *Instrucción y acción. La cuestión de la policromía en la arquitectura en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc* los textos centrales de este número, y evalúa la diferencia entre teoría y práctica en la obra de Viollet-le-Duc, en particular con referencia al trato otorgado a la policromía en arquitectura y a su restauración. Utiliza para ello un estudio detallado realizado en el castillo de Roquetaillade para determinar qué tanto Viollet-le-Duc fue fiel a sus propias instrucciones.

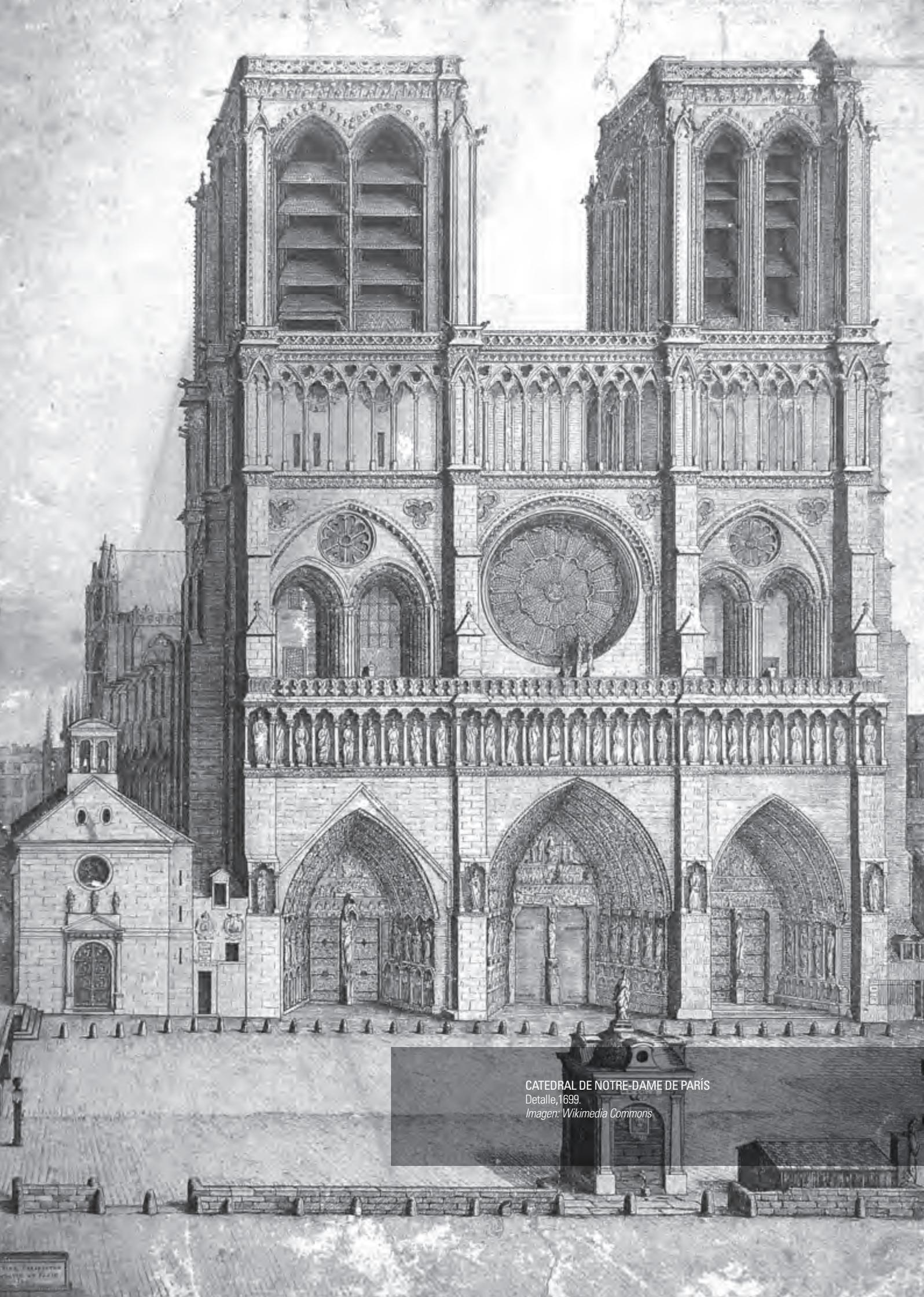
Por último, Daniel Schávelzon, en su texto *Viollet-le-Duc y la restauración arqueológica en el Valle de México: una revisión* muestra lo que han sido diferentes intervenciones realizadas en patrimonio arqueológico y que parecen responder a la influencia estilística propuesta por Viollet-le-Duc para arquitectura medieval. Schávelzon lanza ideas para reflexiones futuras sobre el tema, así como para descifrar lo que llevó a la toma de decisiones de determinadas formas de restauración en México a inicios y mediados del siglo XX.

Aunque a Mérimée y a Viollet-le-Duc se les ha criticado duramente por la extensión de las restauraciones que promovieron y realizaron, en particular en edificios góticos, lo cierto es también que promovieron una conciencia de la importancia del patrimonio cultural, así como del valor de restauraciones realizadas de manera cuidadosa y su estudio. A pesar de la promoción de la restauración estilística de ambos, que llevó a restauraciones desmedidas, también asentaron medidas y consideraciones antes, durante y después de las intervenciones de restauración que siguen teniendo vigencia. Además el sistema de protección que impulsaron sirvió de modelo para muchos países, entre ellos México, con la adopción del sistema de inspecciones de monumentos en 1885. Esperamos que estos textos emulen una discusión prolífica sobre la historia y teoría de la conservación.

Valerie Magar
Mayo de 2017



EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC
Retrato a los 46 años, fotografía de Charles Marville, 1860.
Impresión sobre papel aluminado.
Imagen: Ministère de la culture (France)
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.



CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS

Detalle, 1899.

Imagen: [Wikimedia Commons](#)



Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales. Conseils pour la restauration, 1849

EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC ET PROSPER MÉRIMÉE

Publication originale : Viollet-le-Duc, Eugène et Prosper Mérimée (1849) « Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales », *Bulletin de la Commission des Arts et des Édifices Diocésains*, section Architecture.

La Commission des arts et édifices religieux (section d'architecture), instituée par l'arrêté du gouvernement du 16 décembre 1848 près de la direction générale de l'administration des Cultes, a préparé la circulaire suivante, adressée aux architectes des édifices diocésains. Le ministre en a ordonné l'impression et la distribution¹.

Les architectes attachés au service des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales, ne doivent jamais perdre de vue que le but de leurs efforts est la conservation de ces édifices, et que le moyen d'atteindre ce but est l'attention apportée à leur entretien. Quelque habile que soit la restauration d'un édifice, c'est toujours une nécessité fâcheuse ; un entretien intelligent doit toujours la prévenir.

La conservation des édifices dépend non-seulement du soin qu'on prend de les entretenir, elle peut être encore subordonnée à des causes extérieures que l'architecte doit étudier. Tels sont l'isolement des constructions, l'assainissement du sol, l'écoulement facile des eaux. L'administration centrale ne négligera rien pour faire disparaître les causes de destruction et les inconvénients matériels que ses architectes pourraient lui signaler.

Conduite des travaux

1. Toutes les fois que l'importance des travaux l'exigera, l'architecte désignera l'emplacement des chantiers et ateliers affectés à chaque nature de travaux.
2. L'architecte et ses agents veilleront à ce que les chantiers soient fermés les dimanches et jours fériés, sauf les cas d'urgence et l'autorisation de MM. les Évêques.
3. L'architecte prendra les mesures nécessaires pour que les fers, les plombs, les bois et autres matériaux ayant une valeur et appartenant aux édifices, soient rangés en magasin et

¹ Bien que ce document n'émane pas du comité des arts et monuments, sa publication dans le *Bulletin* a paru utile, les instructions qu'il renferme pouvant s'appliquer à toute espèce de monuments.

inventoriés. Ces matériaux ne pourront être enlevés, lorsqu'ils devront être réemployés dans l'édifice d'où ils proviennent, que sur un ordre signé de l'architecte ou de ses agents.

4. Toutes les mesures de police que les architectes jugeront convenable de prendre, soit pour assurer l'ordre sur les travaux, parmi les ouvriers, soit pour la conservation des monuments, seront notifiées aux entrepreneurs, qui devront, ainsi que leurs agents et ouvriers, s'y conformer scrupuleusement.

5. Les travaux, suivant leur nature, devront toujours être entrepris en bonne saison; et l'architecte ou ses agents devront s'assurer avant de commencer un ouvrage, que les matériaux sont disposés à l'avance et prêts à être employés, afin d'éviter des retards pendant l'exécution.

6. Lorsque, par suite d'une autorisation spéciale, il sera nécessaire de déposer, d'enlever ou de démolir certaines portions d'un édifice ayant une valeur au point de vue de l'art ou de l'archéologie, l'architecte devra faire dresser un état actuel des parties qu'il s'agit de remplacer avant de commencer l'exécution.

7. Chaque entrepreneur est responsable des accidents et dégradations provenant de son fait ou de celui de ses ouvriers; s'il s'agit d'une construction neuve, l'entrepreneur reconnu coupable devra, en se conformant rigoureusement aux prescriptions de l'architecte, remplacer aussitôt et entièrement à ses frais les parties dégradées; si les parties dégradées appartiennent aux anciennes constructions non-seulement il devra les remplacer à ses frais, mais l'architecte se réservera en outre le droit de proposer à l'Administration l'application d'une retenue, qui pourra être portée jusqu'à la valeur de l'objet détruit et remplacé.

8. L'architecte et ses agents veilleront à ce que les matériaux provenant de démolitions soient immédiatement descendus sur les chantiers désignés; qu'ils ne soient jamais déposés, même temporairement, sur des voûtes, des dallages et des couvertures; que la descente de ces matériaux soit faite avec soin, au moyen d'équipages suffisants, et de manière à éviter toute espèce d'accident.

9. L'architecte et ses agents auront le soin de s'assurer que les entrepreneurs chargés de travaux sont munis, chacun en ce qui le concerne, de tous les engins reconnus nécessaires; que ces engins sont en bon état et bien établis.

10. Les dépôts de matériaux, tels que bois de charpente, pierres, moellons, etc., devront toujours être isolés des monuments, de manière à ce que le voisinage de ces dépôts ne puisse être une cause de dégradation pour les édifices.

11. Lorsque des travaux seront exécutés à proximité de sculptures, statues, bas-reliefs, l'architecte et ses agents devront indiquer aux entrepreneurs toutes les mesures de précaution nécessaires pour couvrir et protéger ces objets pendant la durée du travail.

12. L'architecte prendra toutes les mesures convenables pour que, pendant la durée des réparations, les vieilles maçonneries intérieures, et les voûtes particulièrement, soient, autant que possible, préservées de la pluie.

Tenue des attachements

13. Les *attachements* se composent de la description détaillée et de l'exacte représentation des différentes parties des travaux. Le but des attachements étant de fournir tous les éléments propres à faciliter l'évaluation des travaux et le règlement des mémoires, il est indispensable,

au fur-et-à mesure de l'exécution, de réunir tous les renseignements et dessins nécessaires pour les établir avec exactitude. Toutefois, il est important de remarquer que les attachements ne constatent que des faits, et ne peuvent être invoqués comme constituant un droit.

14. Les attachements devront particulièrement indiquer les parties qui pourraient être cachées et celles qui deviendraient d'un accès difficile, soit par suite de l'enlèvement des échafauds, soit pour toute autre cause.

15. Les attachements constateront la forme, l'origine, les dimensions, la qualité ou le poids des matériaux employés, ainsi que les détails de leur mise en œuvre.

16. Ils préciseront le nombre des contremaîtres, compagnons et garçons présents chaque jour sur le chantier et qui travailleront à la journée, la nature des travaux auxquels ils auront été appliqués, enfin les raisons qui auront fait adopter le mode d'exécution à la journée, qui ne doit être employé que lorsqu'il sera impossible de faire autrement.

17. Les minutes écrites ou figurées seront relevées sur place, contradictoirement par l'entrepreneur ou ses préposés et l'agent de l'architecte, dans le cours ou à la fin de chaque journée ; les minutes seront écrites à l'encre, tracées et classées par ordre de date sur des calepins uniformes réservés à cet usage.

18. Les attachements écrits ou figurés, d'abord mis au net par les entrepreneurs ou leurs préposés, revus ensuite, vérifiés ou corrigés par l'architecte ou son agent, d'après les minutes relevées contradictoirement, seront enfin reportés sur les registres, sans lacunes, surcharges et interlignes; les ratures seront faites de manière que les mots supprimés soient lisibles. Quant aux renvois, ils ne seront jamais interlignés, mais mis en marge et parafés par les personnes qui doivent signer les attachements.

19. Les attachements dressés par les entrepreneurs seront écrits sur du papier à tête, ou tracés sur des feuilles séparées dont le format leur sera désigné, ainsi que l'échelle qu'ils devront adopter.

20. Chaque attachement indiquera la date du relevé et portera un numéro d'ordre.

21. Les attachements figurés qui ne pourront être contenus dans les registres seront tracés sur des feuilles séparées, autant que possible de même format, et annotés dans le corps du registre, ou il leur sera donné un numéro d'ordre de renvoi.

22. Tous les attachements figurés, dessinés au trait, lavés, s'il est besoin, seront toujours cotés avec le plus grand soin, de façon à déterminer d'une manière rigoureuse toutes les dimensions nécessaires à l'établissement du métrage et à l'appréciation des travaux. Chaque nature de pierre sera exprimée par une couleur spéciale, et, de plus, une *annotation particulière* indiquera tous les travaux exécutés en vieille pierre. Ces couleurs et cette annotation seront uniformes pour tous les attachements et seront indiquées par les architectes.

23. Tout attachement contenu dans les registres sur des feuilles séparées devra être reconnu, approuvé et signé, d'abord par l'agent qui l'aura dressé, et ensuite par l'entrepreneur, enfin par l'architecte après vérification.

24. Lorsqu'il deviendra nécessaire d'employer plusieurs registres pour inscrire des attachements indiquant des travaux de même nature, exécutés dans le cours du même exercice, ces registres seront classés suivant leur date, et porteront chacun un numéro d'ordre.

25. Les registres d'attachement seront clos à la fin de chaque campagne, et devront être terminés par un résumé des travaux exécutés pendant l'exercice, et par un compte-rendu de l'état des constructions à l'époque de la clôture des travaux.



CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS
Édouard Baldus, 1860
Imagen: Wikimedia Commons

Échafauds

26. Les échafauds seront isolés le plus possible des anciennes constructions, et les trous de scellement inévitables seront toujours pris dans une hauteur d'assise.

27. Ils ne devront jamais poser sur les parties faibles d'un édifice, telles que voûtes, terrasses, dallages, mais être montés sur les points d'appuis solides, ou porter de fond. L'architecte et ses agents devront veiller à ce qu'ils soient exécutés avec soin, afin d'éviter les accidents.

28. Ils devront toujours être disposés de manière à ce qu'ils ne puissent briser les vitraux, les sculptures, écorner les moulures et engorger les chéneaux.

29. Ils seront munis des ponts nécessaires au bardage des pierres et matériaux pesants, qui ne devront en aucun cas être roulés sur les terrasses, voûtes et vieilles maçonneries légères.

30. Les équipes pour le montage des matériaux seront toujours placées en dehors des plus fortes saillies des édifices, afin que, dans le cas de la rupture d'une chaîne ou d'un câble, ces matériaux, en tombant, ne détruisent pas les maçonneries inférieures.

Maçonnerie

31. Dans les travaux de réparation et d'entretien, on ne remplacera que les parties des anciennes constructions reconnues pour être dans un état à compromettre la solidité et la conservation du monument.

32. Tout fragment à enlever, s'il présente un certain intérêt, soit pour la forme, la matière ou toute autre cause, sera étiqueté, classé et rangé en chantier ou en magasin.

33. Tous les matériaux enlevés seront toujours remplacés par des matériaux de même nature, de même forme, et mis en œuvre suivant les procédés primitivement employés.

34. Toutes les pierres *incrustées* devront avoir le même volume que les pierres enlevées; elles seront *fichées* en mortier au *refouloir*; l'emploi du plâtre est interdit; il en est de même des mastics et ciments, qui ne seront adoptés que pour l'exécution de certains joints exposés directement à la pluie; les autres joints seront faits en mortier.

35. Les jointoiements ne seront exécutés que quand ils seront jugés indispensables, et, dans ce cas, l'architecte devra les faire exécuter proprement, sans bavures sur les bords des pierres, légèrement enfoncés, de manière à ce que l'appareil soit toujours visible et dessiné. Si les pierres vieilles sont *épauffrées* par le temps sur leurs arrêtes, les joints en mortier ne devront pas couvrir ces *épauffrures*, mais les laisser visibles et ne remplir que l'intervalle entre les pierres.

36. Tous les *refouillements* dans la vieille maçonnerie seront faits à la *masse* et au *poignon*, jamais au *tétu* ou à la *pioche*. Tous les tasseaux nécessaires à la pose des pierres à incruster seront faits en bonnes billes de sapin ou de chêne; ils pourront être ordonnés en maçonnerie toutes les fois que l'architecte le jugera convenable.

37. Les cales nécessaires à la pose des pierres incrustées ne seront jamais faites en fer, mais en plomb ou en cœur de chêne, et toujours éloignées des parements.

38. Toute pierre vieille portant moulure ou sculpture ne pourra être remplacée que lorsqu'elle aura été marquée par l'architecte ou ses agents.

39. L'appareil des pierres neuves sera absolument semblable à l'appareil ancien. Dans les édifices du Moyen-Âge, les arcs seront extradossés, les parements neufs faits en assises de même hauteur que les anciennes.

40. La plus grande attention sera apportée à l'exécution des tailles des parements et moulures. L'architecte devra observer à quelle époque et à quel style appartiennent ces tailles qui diffèrent entre elles; il remarquera que les tailles antérieures au XIII^e siècle sont faites assez grossièrement et au *taillant droit*; celles du XIII^e, à la *grosse brettur*e et *layées* avec une grande précision; celles du XIV^e, à la *brettur fine* et *layées* avec plus de netteté encore; celles du XV^e, à la *brettur* et au *rauloir*, etc. Sauf de rares exceptions qui peuvent contrarier ces usages, et dont on devra tenir compte, l'architecte fera exécuter les tailles des parties restaurées d'après les indications précédentes. On lui recommande de se défier des retailles, des grattages faits après coup, qui altèrent la physionomie des parements et la forme des profils; il faut rechercher alors les tailles primitives conservées sur les points peu accessibles ou masqués. Il en est de même pour les modifications apportées par des restaurations plus ou moins anciennes aux formes primitives; on devra examiner alors avec grand soin toutes les traces de ces formes, et dans le doute en référer à l'Administration. L'emploi de l'outil appelé *boucharde* est rigoureusement interdit.

41. L'étude approfondie du style des différentes parties des monuments à entretenir ou réparer est indispensable, non seulement pour reproduire les formes extérieures, mais aussi pour connaître la construction de ces édifices, leurs points faibles et les moyens à employer pour améliorer leur situation. Ainsi l'architecte observera qu'au nord de la Loire les constructions

dites *Romanes* sont, jusqu'à la fin du XII^e siècle, élevées en petits matériaux; que les murs, composés de deux parements de pierre sans liaison entre eux, sans *boutisse*, contiennent dans leur milieu des blocages plus ou moins solides; que souvent, par suite de cette disposition vicieuse, les parements se séparent, et laissent entre eux et le blocage central des vides dangereux. Ce n'est donc qu'avec les plus grandes précautions que ces constructions peuvent être réparées; alors les étais ne suffisent pas toujours, parce qu'on risque de les appuyer sur les murs soufflés, et de causer leur rupture et leur ruine. Dans ce cas, il est prudent de s'assurer par des sondages, avant de rien entreprendre, de la solidité des massifs intérieurs et de leur degré de résistance. S'ils n'offrent pas une masse solide, il est nécessaire de relancer tout d'abord, et de distance en distance, des pierres *formant parpaing*, et qui relient les deux parements; après quoi, on peut reprendre successivement, et toujours par tranches verticales, les portions des parements qui sont mauvaises; on évitera les crampons en fer, et, autant que possible, on remplacera les massifs altérés par une plus forte *queue* donnée aux pierres de leurs parements.

D'un autre côté, l'architecte remarquera que les constructions des XII^e et XIV^e siècles sont généralement bien liées, et que les murs, minces d'ailleurs, sont composés de pierres portant fréquemment toute l'épaisseur de ces murs. Dans ce cas, mieux vaut laisser des parements dégradés à la surface que de les remplacer par des carreaux de pierre sans profondeur; car ce serait remplacer une bonne construction par une autre moins durable.

Quant aux édifices du XV^e siècle, construits presque toujours et de préférence en pierre tendre, ils sont composés de matériaux d'une forte dimension. L'architecture de cette époque, évidée à l'excès, n'a de stabilité qu'à la condition d'être montée en grands matériaux; on ne saurait sans imprudence remplacer les parties dégradées sans conserver la grandeur de l'appareil: c'est le cas plus que jamais d'éviter les rapiécages, qui altèrent toujours la solidité d'un édifice.

Presque tous les monuments religieux bâtis à la même époque, dans une même province, ont des points de ressemblance incontestables. Outre qu'un édifice célèbre a dû souvent servir de type autrefois à la plupart des monuments d'un même diocèse, des matériaux semblables, des usages pareils, ont nécessairement produit des analogies frappantes dans la construction et la disposition. L'architecte ne devra donc pas s'en tenir à l'étude seule des cathédrales; mais, en examinant les églises de la même époque bâties dans leur rayon, il y trouvera souvent de précieux renseignements pour réparer des constructions altérées ou détruites dans les monuments placés directement sous sa surveillance.

42. Les constructeurs du XII^e siècle ont presque toujours relié les différentes parties de leurs maçonneries par des chaînages en bois, d'un équarrissage de 0,20^c à 0,25^c, noyés dans l'épaisseur des murs; ces chaînages sont ordinairement posés sous les appuis des fenêtres, sous les corniches de couronnement, à la souche des contreforts, au-dessus des voûtes des bas-côtés. Les bois, pourris aujourd'hui, laissent dans l'épaisseur des constructions des vides dangereux. L'architecte devra toujours se défier de ces vides, qui ont pour résultat de provoquer le bouclement des murs. Dans les édifices du XII^e siècle, il s'assurera de la position de ces chaînages par des sondages, avant de rien entreprendre. Une fois leur position reconnue, la première opération sera de profiter des vides laissés par les bois pourris pour passer, à la place des solives réduites en poussière, des chaînages en fer, en ayant le soin de faire remplir le vide restant en bonne maçonnerie, fortement bourrée. Il augmentera ainsi la solidité des édifices et remplacera les constructions dans leur état normal. Aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, le système de chaînages en bois est remplacé par un système de crampons en fer, reliant à certaines hauteurs les pierres de la construction, et formant ainsi de véritables chaînages continus.



BASÍLICA DE SAINTE-MADELEINE VÉZELAY

Postal

Imagen: Bourgogne.1900-2000.over-blog.com/2013/12/vézelay-yonne-dépt-89-7.html

Ces crampons, dont la longueur varie de 0,30^e à 0,40^e quoique généralement coulés en plomb, se sont oxydés et ont fait éclater par leur gonflement, une grande quantité de ces pierres cramponnées. Il est résulté de cet accident deux inconvénients graves : le premier, c'est que les pierres ainsi fêlées dans leur épaisseur ne font plus *parpaing*, et qu'alors les murs tendent à se dédoubler ; le second, c'est que les crampons, ne tirant plus en pleine pierre, mais dans les fêlures qu'ils ont causées, ne relient plus les murs dans leur longueur. Ce fait doit fixer particulièrement l'attention de l'architecte, qui devra, en remplaçant les pierres ainsi éclatées, supprimer les crampons, cause de leur destruction, et restituer à ce système de chaînage des tirants continus posés le long des parements extérieurs et intérieurs des murs, reliés entre eux, de distance en distance, par des boulons traversant ces murs, sans y être scellés. Ces tirants continus seront retenus à leurs extrémités par des ancrs posées aux retours de ces murs. En un mot, on remplacera les crampons scellés dans chaque pierre par un système de chaînes qui *embrasseront* soit les souches des contreforts, en les reliant avec les piles intérieures au-dessus des bas-côtés, soit les murs eux-mêmes, en les maintenant dans leur longueur et les retenant à des points d'appui solides. Quand il sera possible, par suite d'un dérasement général des vieilles constructions, de placer les chaînes dans l'épaisseur des contreforts ou des murs, elles devront être posées à plat dans un joint ou lit horizontal, entaillées dans la pierre aussi peu que possible, et si les ancrs sont d'une forte dimension, elles devront être en fer galvanisé et coulées en plomb dans un trou laissant un scellement épais autour d'elles; on préférera le cuivre, si les ancrs n'ont qu'une dimension faible. Pour les goujons destinés à maintenir les balustrades, les colonnettes et tous les détails d'une grande finesse, il sera toujours prudent de les faire faire en cuivre jaune. Les joints de ces colonnettes, les scellements des balustrades devront toujours être faits en plomb, bien coulés au moyen de *lumières*. Quant aux meneaux de croisées et de roses, non seulement les joints devront être coulés en plomb, mais dans ces œuvres délicates il faudra, autant que possible,

éviter les goujons en fer et même en cuivre; c'est le plomb lui-même qui devra servir de goujon au moyen de deux trous pratiqués dans les joints. Les meneaux étant sujets à des tassements, à cause du peu de surface des lits de pose, il faut que les goujons qui relient chaque joint soient en métal très flexible; autrement on ne pourrait éviter de fréquentes brisures.

43. Dans les parties élevées des édifices, dans les flèches, dans la construction des voûtes, l'architecte ne devra pas substituer à des matériaux légers des matériaux d'un poids plus considérable, car ce serait changer les conditions de stabilité.

44. L'attention de l'architecte devra particulièrement se porter sur l'entretien et la restauration des arcs-boutants; ils devront être surveillés avec soin, leurs joints entretenus constamment. Si des arcs-boutants sont tellement mauvais qu'ils ne puissent être conservés, ils ne sauraient être restaurés en partie; dans ce cas, il est nécessaire de les cintrer au plus tôt, d'étayer les murs des nefs à la hauteur de la poussée des voûtes et de chaque côté de ces arcs; puis on les démolira avec soin et sans secousses, et on les reconstruira en entier, depuis leur naissance jusqu'à leur portée, avec un nombre égal de claveaux, et en ayant le soin de ne point poser ces claveaux sur cales, mais bien à bain de mortier épais et en les *damant* fortement. Il n'est pas besoin de dire que l'ancien appareil de ces arcs devra être reproduit scrupuleusement. La flexion ou le mauvais état d'un arc-boutant entraîne presque toujours la déformation des parties de voûtes ou des piliers correspondants. L'examen des voûtes et piliers intérieurs est donc fort important pour connaître la situation réelle des arcs-boutants, et *vice versa*.

45. Après l'entretien des arcs-boutants vient celui des bandeaux et corniches formant *larmiers*. Le bon état de ces parties d'un édifice peut sans inconvénients laisser subsister longtemps des parements dont la surface seule serait détériorée.

Écoulement des eaux pluviales

46. Jusqu'à la fin du XII^e siècle, dans les édifices qui nous sont conservés, les eaux pluviales s'écoulaient simplement par l'égout des combles, sans chéneaux, conduits ni gargouilles. Les inconvénients de ce système, si simple d'ailleurs, se firent bientôt sentir: les eaux, déversées ainsi le long des murs, les imprégnaient d'une humidité qui ne tardait pas à les dégrader, et qui rendait l'intérieur des monuments malsain et froid.

En changeant le style de l'architecture, les constructeurs du XIII^e siècle établirent sur tous leurs édifices des chéneaux qui, conduisant les eaux des couvertures dans des gargouilles saillantes en pierre, les faisaient tomber à une distance assez considérable des murs pour que l'humidité n'y pût pénétrer. Ce procédé resta en usage jusqu'au XVII^e siècle. Sur la plupart des édifices antérieurs au XIII^e, des chéneaux et gargouilles ont été établis pendant les XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Dans ce cas, on devra entretenir et restaurer ces chéneaux et gargouilles suivant le système appartenant à l'époque où ils ont été posés; mais si, dans certains édifices romans restés intacts, on reconnaissait l'inconvénient des égouts simples, sans chéneaux ni gargouilles, et qu'il fallut en établir dans un intérêt de conservation, on ne saurait donner à ces chéneaux neufs un style particulier: il faudrait alors, afin de laisser au monument primitif toute sa pureté, se contenter de placer sur les corniches, et à la place des *coyaux* des combles, des chéneaux en plomb d'une grande simplicité, avec des gargouilles saillantes, également en plomb. S'il s'agit d'entretenir ou de réparer des chéneaux et gargouilles appartenant à des édifices élevés depuis le XIII^e siècle, l'architecte devra conserver scrupuleusement le système ancien d'écoulement des eaux; car ce système est inhérent à ces édifices mêmes, il influe sur leur forme: le changer, c'est ôter à la construction de ces monuments sa signification, c'est mentir à leur construction, et, par conséquent, tomber dans des inconvénients plus graves encore que ceux que l'on prétend éviter.

En effet, le système alors adopté consistait : 1° À diviser les eaux pluviales le plus possible et à les conduire à ciel ouvert ; 2° À débarrasser les bâtiments des eaux pluviales par le plus court chemin, et par conséquent le plus promptement possible (c'est ainsi que, dans les grands édifices de cette époque, on voit les eaux, partant du chéneau des grands combles, couler rapidement dans des rigoles posées sur chacun des arcs-boutants comme sur un aqueduc, et s'échapper à l'extrémité des culées de ces arcs-boutants par des gueulards qui, posés horizontalement, ont quelquefois plus de 2 mètres de saillie sur le nu des contreforts). Quant aux eaux qui tombent, soit sur les combles des bas-côtés, soit sur ceux des chapelles, elles s'écoulent de même directement par un grand nombre de gargouilles, qui, posées le plus en dehors possible des constructions, aux angles des contreforts par exemple, divisent les eaux en une infinité de jets tombant immédiatement et sans ressauts sur le sol.

Vers le XVII^e siècle, beaucoup de ces caniveaux et gargouilles qui, dans nos grands édifices religieux, fonctionnaient depuis trois ou quatre siècles, se trouvaient détériorés par suite de la mauvaise qualité de la pierre, ou par un long usage, souvent aussi par défaut d'entretien. Ces gargouilles égueulées, brisées même, ces longs caniveaux des arcs-boutants rongés par la mousse, qu'aucune main ne venait enlever, laissaient les eaux suinter de tous côtés ; les soubassements, balayés par ces jets poussés par le vent, montraient leurs joints ouverts leurs parements dégradés. On commença, dès lors, à proscrire les gargouilles et à les remplacer dans quelques monuments par des conduites verticales en plomb, qui, passant à travers les corniches, serpentant le long des contreforts, durent rejeter les eaux pluviales en dehors des édifices, au niveau même du sol. Heureusement beaucoup de nos églises trop pauvres, ou mieux entretenues, ou construites en matériaux résistant bien à l'eau, n'ont point reçu cette nouvelle disposition.

L'usage, de nos jours, est de placer le long des murs de nos constructions des tuyaux verticaux en fonte pour conduire les eaux pluviales ; on a voulu appliquer ce système aux édifices anciens. Or, ainsi que nous l'avons dit, ce système ne saurait s'appliquer à des édifices dans lesquels l'écoulement des eaux est soumis à un principe franchement accusé ; en outre, il présenterait plus de dangers que d'avantages.

En effet, pour poser aujourd'hui des conduites verticales en fonte sur ces édifices anciens, il faudrait changer tout le système des pentes des chéneaux ; autrement chaque gargouille devrait être remplacée par une conduite, et, dès lors, les monuments en seraient couverts : il faudrait percer des corniches, entailler les bandeaux, les ressauts et empattements de l'architecture, ou bien faire dévier les tuyaux, ce qui causerait des fuites ou des engorgements ; il faudrait faire de nombreux scellements de colliers dans les murs et les contreforts, accrocher des cuvettes en métal à de la pierre.

En changeant ainsi l'aspect d'un édifice, on n'améliorerait même pas sa situation sous le rapport de sa conservation ; car les conduites s'engorgent nécessairement pendant les temps de dégel, et font alors couler les eaux en dehors des tuyaux, le long des murs ; elles se brisent fréquemment lorsqu'une nouvelle gelée suit un dégel incomplet ; elles forment, malgré la peinture dont on les couvre, un oxyde de fer qui corrode la pierre ; leurs scellements la font éclater ; elles occasionnent, par des fuites presque inévitables, une humidité permanente le long des murs et dans les angles où elles sont posées ; elles sont d'un entretien difficile, et, enfin, les accidents fréquents auxquels elles sont sujettes sont bien plus funestes à la conservation des monuments que ne saurait l'être l'eau pure jetée par les gueulards, fouettée par le vent sur les parements, et presque aussitôt séchée par l'air. L'expérience l'a démontré : dans des monuments ou des conduites en plomb avaient été posées dans le courant du XVII^e siècle (et le plomb, en ce cas, vaut mieux que la fonte), les constructions étaient bien plus altérées le long de ces conduites qu'elles ne l'étaient sous des gargouilles qui n'avaient pas cessé de fonctionner depuis six siècles.



BASÍLICA DE SAINTE-MADELEINE VÉZELAY
Imagen: Wikimedia Commons

On ne saurait donc admettre le système des tuyaux verticaux en fonte que dans certains cas particuliers, par exemple dans un monument neuf, où tout serait disposé pour que ces tuyaux fussent dirigés d'une manière convenable. Ils devraient être alors en rapport avec tout le système d'écoulement des eaux, surtout être isolés des murs, afin que l'air pût circuler à l'entour, et que s'ils venaient à crever ou s'engorger, les fuites d'eau ne pussent causer aucun préjudice à la maçonnerie. L'architecte chargé de l'entretien des cathédrales et autres édifices anciens devra, nous le répétons, conserver partout le système primitif d'écoulement des eaux; si les pierres des chéneaux sont d'une nature poreuse, il convient de les doubler en plomb, surtout sur les points où ces chéneaux ne sont pas, par exception, à ciel ouvert, quand, par exemple, ils traversent des contreforts.

Il pourra, lorsqu'il reconstruira des arcs-boutants, doubler le dessous des rigoles qui les couronnent par des lames de plomb, qui renfermées sous le lit de ces rigoles, empêcheront les infiltrations sur l'*extrados* des claveaux de ces arcs.

L'architecte proposera le rétablissement de l'ancien système lorsqu'il aura été modifié, et dans ce cas, il en étudiera la combinaison primitive avec le plus grand soin, car elle est presque toujours intelligente et conçue avec un raffinement de précautions; son attention doit se porter spécialement sur les points où tombent les jets lancés par les gueulards, comme, par exemple, le long des soubassements des édifices. Il proposera sur ces points des pavages ou dallages en pente, assis sur une forte couche de béton, avec caniveau ou égout de ceinture, afin que les eaux ainsi lancées ne se perdent pas, comme cela n'arrive que trop souvent, dans les fondations, mais soient promptement éloignées de l'édifice. Il veillera à ce que les gargouilles soient en bon état, versent bien les eaux et ne s'engorgent jamais.

Précautions à prendre contre l'incendie

47. L'architecte devra s'occuper, dans les édifices qui lui sont confiés, et particulièrement dans les cathédrales, de la pose des paratonnerres et de leurs conducteurs, surveiller leur entretien, et s'éclaircir de toutes les instructions spéciales sur ce sujet. Il devra, sur les terrasses et autres lieux élevés et facilement accessibles, disposer des réservoirs se remplissant par les eaux de pluie. Dans les tours, près des combles des cathédrales, des échelles, quelques seaux à incendie, des haches, crochets, éponges et autres engins de pompiers devraient être mis en réserve sous la surveillance des gardiens de ces édifices, afin qu'à la première alarme ils puissent être mis à la disposition des personnes qui viennent porter des secours.

Dans les archevêchés, évêchés et séminaires, il serait nécessaire que de semblables précautions fussent prises, et les architectes sont invités à faire des propositions particulières à cet effet.

48. Les plombiers chargés d'exécuter des réparations aux plombs des toitures, chéneaux, etc., devront être munis de fourneaux couverts, entourés d'une chemise en tôle. L'architecte et ses agents veilleront à ce qu'il y ait toujours, pendant le travail, un seau plein d'eau à côté de chaque fourneau. Pour faire fondre le plomb ou la soudure, l'emploi du bois sera rigoureusement interdit aux plombiers, qui ne devront employer que du charbon ou la flamme du gaz.

Charpente

49. Les charpentes de nos anciens édifices sont établies d'après un système qui n'est plus en usage aujourd'hui : dans les charpentes de combles anciennes, chaque *chevron* porte *ferme*; aujourd'hui l'usage est d'établir des fermes de distance en distance, sur lesquelles on pose des pannes, et enfin les chevrons, la volige et le plomb, l'ardoise ou la tuile. Ces deux systèmes produisent des résultats très différents : le premier a l'avantage de charger également les

murs dans toute leur longueur, et de pouvoir se poser sur des têtes de mur d'une très faible épaisseur ; le second reporte le poids du comble sur certains points au droit des fermes, et, à cause de la triple épaisseur de l'*arbalétrier, des pannes et des chevrons*, demande, pour être convenablement assis, des points d'appui larges. Il est donc nécessaire de conserver l'ancien système des charpentes de comble dans les vieux édifices élevés pour les recevoir, et de les réparer dans la même forme, le système actuel ne pouvant y être appliqué le plus souvent sans qu'il n'en résulte des inconvénients.

L'architecte, toutefois, remarquera que, dans les anciens combles encore conservés, il se manifeste quelquefois, par suite d'un défaut de construction primitif, un mouvement de déversement, qui, en détruisant les assemblages, a toujours pour résultat de pousser les pignons des faces en dehors. Dans ce cas, en moisant les poinçons des fermes par une suite de *croix de Saint-André* qui les relient entre eux, on peut arrêter ce mouvement dangereux. Trop souvent aussi, par suite de modifications ou de réparations mal entendues, les anciennes charpentes poussent les murs des nefs en dehors. L'architecte devra s'empresse de proposer un remède efficace à ce mal ; il devra s'assurer que les charpentes ne posent pas sur les voûtes, et, lorsque ces dernières dépassent, comme il arrive souvent dans des monuments du XII^e siècle, le niveau des corniches, il devra proposer l'emploi de moyens destinés à remplacer le tirage des entrails, qui, dans ce cas, ne peuvent exister.

Couvertures, plomberie

50. L'architecte mettra tous ses soins à ce que l'entretien des couvertures ne soit jamais négligé ; il ne changera jamais la nature des matériaux d'une couverture sans une autorisation spéciale.

Couvertures en plomb

51. L'architecte observera que, dans les couvertures de plomb anciennes, et lorsque les pentes des combles sont fortes, les tables de plomb sont sujettes, qu'elles soient posées en long ou en large, à arracher leurs attaches, par suite de leur poids, qui tend à les faire descendre. Lorsqu'il y aura lieu de réparer ces sortes de couvertures, il faudra donc employer, pour attacher les lames de plomb à la volige, des moyens assez efficaces pour éviter ces déchirements : retourner le bord supérieur des tables de plomb de manière à leur faire faire agrafe sur la volige, et les clouer à l'intérieur, c'est empêcher toute espèce de glissement.

52. Lorsque l'architecte devra réparer ou remanier des couvertures de plomb, il s'assurera, avant de déposer les vieux plombs, qu'il n'existe aucune gravure ou peinture, aucun dessin, sur les tables ; s'il s'en trouvait, il aurait le soin de faire calquer avec soin toutes ces traces, et d'en référer à l'administration avant d'entreprendre le remplacement des tables. Faute d'avoir pris cette précaution, bien des dessins curieux gravés sur d'anciens combles ont été perdus. Il en sera de même pour les faîtages, crêtes, ornements de flèches, de poinçons, etc., et pour toute plomberie ouvrée. Autant que possible, on devra s'appliquer à conserver tels quels ces ornements de couverture ; mais, lorsque des réparations urgentes devront nécessiter leur dépose, elle sera faite avec assez de soin pour que ces objets puissent être replacés et ressoudés ; lorsqu'il faudra remplacer ces ornements eux-mêmes par suite de leur état de dégradation, les ornements nouveaux devront être faits par les mêmes procédés, avec des matières semblables aux anciennes, et sur des estampages, moules et modèles pris sur les originaux déposés.

Couvertures d'ardoises

53. L'architecte, lorsqu'il aura à remanier ou remplacer des couvertures en ardoises devra faire en sorte de substituer aux vieilles ardoises brisées des ardoises de même épaisseur et de même dimension que les anciennes. Il observera que, sur les vieux combles, les premiers

couvreurs ont souvent tracé des compartiments formant des dessins, tels que losanges, chevrons, méandres, etc., en disposant sur la volige des ardoises de diverses nuances ou de reflets différents. Il recherchera et complétera ces dessins, presque toujours détruits en partie par des réparations successives.

Couvertures en tuiles

54. Les couvertures en tuiles anciennes sont rarement conservées intactes. Remaniées à plusieurs reprises, elles présentent un assemblage de tuiles de dimensions et de qualités différentes. L'architecte s'appliquera à retrouver le système primitivement adopté ; s'il rencontre dans les vieilles couvertures des tuiles de diverses couleurs, ou vernies ou mates, avant d'entreprendre les réparations, il recherchera la composition des dessins formés par ces tuiles variées, et reproduira ces compositions dans les réparations qu'il exécutera. Il observera si les tuiles primitives étaient retenues avec des clous, des chevilles ou des crochets, et fera fabriquer des tuiles semblables en tout aux anciennes, afin de ne changer ni le système de la couverture première, ni son aspect.

Il examinera avec soin les faîtières ; si elles étaient décorées d'ornements saillants en terre cuite, ou simples, il les fera reproduire dans leur forme ancienne.



ABADÍA DE SENANQUE
Imagen: Valerie Magar

Couvertures en dalles

55. Les couvertures en dalles ne peuvent être posées directement que sur des voûtes romanes, et encore ce système est-il toujours défectueux, surtout dans un climat humide. Dans le midi de la France, il existe encore une grande quantité de voûtes ainsi couvertes, c'est-à-dire en dalles posées sur un massif de maçonnerie ou béton adhérent aux voûtes. L'architecte respectera toujours le principe déjà posé de ne jamais apporter de changements au système de construction primitif; il devra donc réparer les couvertures en dalles, en conservant l'ancien mode de construction, et en l'améliorant s'il est possible, soit par des chapes hydrofuge sous les dallages, soit par la substitution de dalles d'une qualité *froide* et compacte à des dalles poreuses, soit par des combinaisons de recouvrements qui empêchent les infiltrations pluviales dans les joints. Mais, dans les monuments du Nord, et surtout à partir du XIII^e siècle, les anciens dallages ne portent jamais sur des voûtes légères, qui ne sauraient les recevoir sans danger. Elles sont disposées sur des arcs ou des *pannes* en pierre, et laissent entre eux et les voûtes un espace libre. L'architecte ne pourrait modifier cette construction sans imprudence, et sans encourir une grave responsabilité; il devra même rechercher si, par suite de changements apportés à la construction primitive, les dallages actuels ne présentent pas de ces vices de pose qui auraient pour résultat de les faire appuyer sur les voûtes, et, dans ce cas, il proposerait à l'administration de remettre les choses dans leur premier état. Quant aux dallages eux-mêmes, le système généralement suivi autrefois, qui consiste à superposer les dalles en recouvrement, et à ramener les eaux dans le milieu de chaque dalle, comme dans un large caniveau, pour les rejeter sur celle du dessous, avec des bourrelets peu saillants réservés le long des joints, est celui qui paraît devoir être adopté comme le plus simple et le moins difficile à entretenir. Du reste, en thèse générale, l'architecte devra, en réparant les anciens dallages, suivre le mode adopté primitivement, et dont il trouverait des traces sur place; dans le cas où ce mode paraîtrait défectueux, il en proposerait un autre à l'Administration.

L'architecte évitera, dans les dallages, les *couvre-joints* en pierre, sujets à se briser et à retenir une poussière humide qui produit bientôt des mousses et des herbes. Lorsque les joints longitudinaux sont à découvert et bien protégés par les bourrelets en pierre qui en éloignent les eaux, lorsqu'ils sont d'une largeur convenable (d'un centimètre environ), il est facile de les entretenir avec de bon ciment, des mastics ou du plomb, et lors même qu'ils resteraient béants, à peine s'ils laisseraient filtrer quelques gouttes d'eau, puisqu'ils ne peuvent absorber que celles qui tombent directement du ciel.

Serrurerie

56. Sans vouloir repousser les perfectionnements apportés dans l'industrie des métaux, l'architecte chargé de l'entretien de monuments anciens devra bien se garder de modifier le système adopté dans la vieille serrurerie; car ce système est essentiellement rationnel et en rapport avec la nature de la matière à laquelle il s'applique. L'architecte remarquera que les ferrures des verrières, par exemple, ne sont jamais assemblées à *mi-fer*, mais que les traverses et montants conservent toute leur force aux assemblages; que ces montants ou ces traverses se coudent et ne *s'entaillent* point; que les fers sont retenus, non par des *goupilles*, mais par des *repos*. Il verra que, dans ces ferrures, lorsqu'elles sont exécutées avec soin et qu'elles n'ont pas été dénaturées, l'assemblage des tringlettes destinées à maintenir les panneaux de verre est simple et solide; que celles-ci peuvent toujours se déposer et se reposer facilement, sans qu'il y ait ni vis ni *goupilles* à briser; que, dans la serrurerie, tous les assemblages sont apparents; que, sur ces points, les fers, loin d'être affaiblis, sont, au contraire, renforcés; que toutes les pièces se superposent ou s'enchevêtrent, et ne sont jamais maintenues entre elles par des procédés empruntés à la menuiserie ou à la charpente.

Si, par suite d'une mauvaise exécution première, l'architecte est obligé d'améliorer certaines combinaisons de serrurerie, il devra toujours le faire avec l'esprit rationnel qui guidait les

ouvriers anciens. Il ne devra jamais substituer la fonte au fer forgé, et si l'art du forgeron est négligé de nos jours, avec de la persistance et du soin, l'architecte pourra partout, grâce à l'intelligence de nos ouvriers, qui ne demandent que des difficultés à vaincre, faire produire aujourd'hui à cet art ce qu'il produisait autrefois.

57. S'il s'agit de serrurerie appliquée à la menuiserie, à la charpente, l'architecte ne perdra jamais de vue ce principe, qu'aucune partie de la construction ne doit être dissimulée, mais, au contraire, qu'elle doit concourir à l'ornementation. En conséquence, les gros fers, pentures et ferrures de portes, serrures, verrous, équerres pattes, charnières, clous et boutons, ne sauraient être entaillés et masqués dans l'épaisseur du bois ; ils doivent être apparents, travaillés avec soin, et de manière à indiquer franchement leurs fonctions et usages.

Observations générales sur l'emploi des matériaux

58. Les divers matériaux employés dans la construction ont des qualités particulières qui leur sont propres ; les procédés en usage pour les mettre en œuvre diffèrent suivant la nature de ces matières mêmes. Il ressort de ce fait un principe dont les architectes anciens ne se sont pas départis, et qui doit servir de guide, aujourd'hui, à ceux qui sont chargés de réparer nos anciens édifices : c'est que les formes qui conviennent à certains matériaux d'une même nature, comme la pierre par exemple, ne sauraient convenir à d'autres d'une nature différente, comme le bois, et réciproquement. Les formes se modifiant en raison de la nature des matériaux, l'architecte, en reproduisant ou complétant les différentes parties de nos anciens édifices, doit tenir compte, avant tout, de la nature des matériaux qu'il met en œuvre ; ne pas appliquer à des boiseries les formes usitées pour la pierre, à de la brique moulée celles qui conviennent à de grands matériaux taillés au ciseau, à du fer forgé celles que comportent le cuivre ou le fer fondu, etc. Il observera donc ce principe rationnel dans les projets qu'il soumettra à l'Administration, et devra se pénétrer des exemples encore existants des diverses industries anciennes.

Sculptures d'ornement

59. Les sculptures d'ornement à reproduire seront exécutées le plus possible d'après les fragments anciens eux-mêmes, et, à leur défaut, d'après des estampages, ou des dessins modelés.

60. L'ornementation ancienne ne sera remplacée que lorsqu'il sera impossible de conserver : ainsi la sculpture fruste ou endommagée, toutes les fois que la construction à laquelle elle tiendra ne sera point mauvaise, devra être conservée avec soin.

61. Les sculptures de nos édifices anciens étant toujours exécutées sur le chantier avant la pose, chaque morceau de pierre portait son fragment d'ornement, et les joints ou les lits des pierres ne venaient pas contrarier la décoration. Ce système constant, auquel il n'est jamais dérogé du XII^e au XV^e siècles, doit servir de guide à l'artiste qui restaurera ces édifices. Ainsi, dans les parties sculptées, il ne devra changer ni la hauteur des *lits*, ni l'écartement des joints verticaux ; car il faudra qu'il retrouve sur chaque pierre l'ornement qui s'y voyait sculpté, qu'il observe même les irrégularités premières, afin que le travail neuf ne soit point en contradiction avec le système de construction et de décoration originel.

62. Il apportera dans l'exécution des sculptures d'ornement des soins tout particuliers ; non seulement il devra imiter scrupuleusement les formes anciennes, mais aussi le travail de la sculpture, qui varie à chaque époque. Il s'attachera à distinguer les restaurations plus ou moins récentes, notera les originaux bien authentiques, les examinera avec soin, les étudiera, s'identifiera avec les formes anciennes.



CATEDRAL DE CHARTRES

Detalle del portal central

Imagen: Valerie Magar

S'il est nécessaire de refaire à neuf une partie complètement détruite, l'architecte cherchera des modèles d'ornementation dans des monuments de la même époque, dans une position analogue et dans la même contrée; il ne commencera l'exécution qu'après avoir fait approuver ses projets graphiques par l'Administration.

63. Il est rare que, dans des ornements courants à remplacer, il n'existe pas quelque partie en bon état; on devra la conserver en place ou la reposer comme un témoignage de l'état ancien. On remarque dans l'exécution de ces ornements des différences qui proviennent du plus ou moins de talent des ouvriers; il est bien entendu que les fragments qui paraissent avoir servi de modèles, et qui sont probablement l'œuvre de *maîtres* habiles doivent être conservés de préférence. En reproduisant des ornements courants, l'architecte remarquera qu'ils sont toujours empreints d'une certaine variété qui, sans altérer l'unité d'aspect, exclut la froideur et la monotonie; il tâchera d'employer des sculpteurs habiles, intelligents, familiarisés déjà avec ces œuvres et en comprenant l'esprit.

Vitrierie, vitraux coloriés

64. L'entretien et la conservation des verrières de nos églises demandent la plus grande attention.

Lorsque les verrières sont précieuses sous le rapport de l'art et de l'histoire, on devra, surtout au rez-de-chaussée, les faire garnir à l'extérieur de fins grillages, non point scellés dans l'architecture ou les meneaux, mais maintenus après les ferrures mêmes des fenêtres.

65. Lorsque les verrières seront en mauvais état et qu'il deviendra nécessaire de réparer la mise en plomb, l'architecte surveillera cette opération avec soin ; il empêchera qu'il n'y ait de déplacements opérés dans les panneaux lors de la repose, ou qu'aucun fragment des verres anciens ne soit enlevé. Les plombs d'assemblage que l'on sera obligé de remplacer devront avoir une forte épaisseur, conforme à celle des plombs primitifs ; ils seront bien soudés à leur rencontre, mais non point sur toute leur étendue, ce qui rendrait les réparations ultérieures difficiles. Si des fragments de verre viennent à manquer, on les remplacera provisoirement par du verre blanc *dépoli* ou *teinté*, et jusqu'à ce que la restauration puisse être achevée d'une manière convenable.

66. Pour éviter l'oxydation des fers, si nuisible à la conservation des verrières, il est essentiel de faire peindre ces fers dès que la rouille se forme à leur surface.

67. Lorsque des panneaux seront en réparation, on devra se garder d'en faire nettoyer ou gratter les verres ; il faudra se borner à les passer dans l'eau pure, bien éponger et sécher, sans employer ni brosses ni linge.

68. Jamais un panneau ne devra être démonté, sans que préalablement l'architecte n'ait fait ou fait faire un calque parfaitement conforme du panneau ancien, avec l'indication des plombs, du modelé, des couleurs et des cassures. L'architecte sentira la nécessité de cette mesure, destinée à mettre sa responsabilité à couvert ; il comprendra aussi, par la même raison, qu'il ne saurait faire sortir des verrières ou fragments de verrières des localités où elles se trouvent, sans une autorisation spéciale de l'Administration ; que les réparations et mises en plomb devront toujours être faites dans le monument même, ou dans une de ses dépendances, et sous sa surveillance particulière ou celle de son agent.

Peintures ; badigeonnage ; ragréage

69. Toutes peintures ou fragments de peintures anciennes existant dans les monuments diocésains devront être respectés et préservés de tout dommage. S'il existe des traces de peintures sur des parements de murailles qu'il est absolument nécessaire de démolir, l'architecte devra faire des calques de ces fragments, ainsi que des copies réduites, avec l'indication des couleurs, avant de détruire le parement, et, dans ce cas, il ne devra même rien entreprendre sans avoir préalablement averti l'Administration, et avant d'avoir reçu des instructions spéciales.

70. Toute espèce de badigeonnage intérieur ou extérieur est interdit dans les cathédrales et les églises.

71. Si le dé-badigeonnage d'un édifice est autorisé, cette opération ne pourra être faite qu'au moyen du lavage ou du brossage, et en n'employant que des instruments de *bois*. L'emploi des *râcloirs* en métal est expressément interdit. Le dé-badigeonnage des bas-reliefs ou des sculptures ne devra jamais être confié qu'à des ouvriers habiles et soigneux, et sévèrement surveillés par l'architecte ou son agent. On évitera d'enlever les traces de peintures anciennes qui peuvent se trouver sous le badigeon, et, s'il s'en trouve, l'architecte ou son agent devront le constater immédiatement.

Pour enlever le badigeon sans altérer les peintures qu'il recouvre, on devra l'imbiber avec de l'eau chaude, et attendre, pour l'enlever avec des racloirs de bois, qu'il soit boursoufflé, ce qui arrive peu de temps après l'application de l'eau chaude.

72. Dans certains cas, sous le prétexte de donner une apparence neuve à des constructions anciennes, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur des édifices, ou de les raccorder avec des restaurations récentes, on a souvent ragréé des parements, moulures ou sculptures noircies par le temps. Cette opération, qui altère les tailles primitives, modifie la forme et le caractère des moulures ou sculptures, est formellement interdite.

Menuiserie

73. Beaucoup de fragments d'ancienne menuiserie existent encore dans les monuments diocésains, et notamment dans les cathédrales. Ces restes, quelle que soit d'ailleurs leur importance ou leur degré d'utilité, doivent être soigneusement conservés. Ils sont intéressants sous tous les rapports; car, outre la valeur qu'ils peuvent avoir comme objets d'art, ils offrent toujours des exemples, rares aujourd'hui, d'une industrie très perfectionnée autrefois. Non seulement les architectes devront s'appliquer à conserver ces objets lorsqu'ils sont encore en usage, mais ils rechercheront ceux qui pourraient être relégués dans des magasins ou dépendances des cathédrales, et les feront connaître à l'Administration. S'ils sont appelés à réparer ces objets ils ne devront le faire qu'avec la plus grande circonspection, et en suivant les procédés primitifs, de manière à respecter les formes et la construction anciennes.

Les menuiseries extérieures, surtout celles des portes, devront être imbibées d'huile chaude au moins *une fois tous les trois ans*. Les serrures et les ferrures qui y sont attachées ne seront jamais ni changées ni modifiées sous aucun prétexte.

Mobilier des cathédrales

74. S'il est nécessaire de remplacer, de modifier ou de déplacer certaines parties du mobilier des cathédrales, telles que stalles, autels, bancs d'œuvre, buffets d'orgue, grilles, clôtures, tabernacles, crédences, tableaux, tapisseries, etc., ce ne pourra être que sur une autorisation de l'Administration. Ces objets, à la conservation desquels l'architecte apportera ses soins, devront, en tout cas, être disposés par lui de manière à n'altérer en rien la forme primitive du monument. On évitera absolument les entailles et les scellements dans les piles ou murs des édifices. Enfin, dans le cours de la première année de leur installation, les architectes devront dresser un inventaire raisonné de tous ces objets existant dans les cathédrales placées sous leur surveillance, et faire remettre copie de ces inventaires à l'Administration, après les avoir fait collationner par MM. les Évêques. Il sera procédé de la même manière à l'égard des objets anciens composant les trésors des cathédrales.

75. Lorsqu'il existera parmi les dalles qui couvrent le sol des cathédrales des pierres tombales gravées ou sculptées, et que ces pierres seront dans un lieu de passage, l'architecte proposera à l'Administration de les remplacer par des pierres ordinaires, et il disposera ces tombes debout, le long des parements unis des chapelles, des bas-côtés ou des transepts, à l'intérieur, en ayant le soin de les placer sur des socles peu élevés, simplement adossées au mur, et retenues seulement par quelques pattes en cuivre proprement scellées dans la muraille, et le plus possible entre des joints d'assises.

Il ne pourra, en aucun cas, ni les faire poncer pour les blanchir, ni faire regraver les parties usées. Il est invité à les faire estamper en papier, au moyen de poussière de mine de plomb, suivant le procédé ordinaire, et à faire remettre ces estampages à l'Administration.



IGLESIA DE SAINT-TROPHIME, ARLES
Imagen: Valerie Magar

76. Dans les cathédrales et autres édifices diocésains où se trouveraient des carreaux *en terre cuite émaillée* formant des pavages ornés ou des mosaïques, l'architecte prendra des mesures pour les préserver des dégradations; et, si ces carreaux étaient placés dans un lieu de passage, il les fera transporter dans une chapelle ou tout autre endroit où ils pourraient être facilement conservés. Dans tous les cas, il les fera dessiner avec soin. S'il y avait lieu de refaire le pavage dans des chapelles dont l'aire aurait été couverte autrefois de carreaux émaillés, on s'appliquera à reproduire avec exactitude les dessins primitifs. À cette occasion, on invite les architectes à bien constater le niveau primitif des églises toutes les fois qu'ils auront à refaire des dallages. Les anciens niveaux doivent être maintenus ou même rétablis, s'ils avaient été modifiés.

77. La commission des édifices diocésains recevra toujours avec intérêt les communications que MM. les architectes auraient à lui adresser touchant l'entretien ou la réparation de ces monuments; elle s'empressera de leur transmettre ses avis motivés sur toutes les questions qui lui seraient soumises.

Paris, le 26 février 1849.

Versión del texto
en ESPAÑOL



EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC
Y PROSPER MÉRIMÉE

*Imágenes: Ministère de la culture (France)
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.*

Instrucciones para la conservación, el mantenimiento y la restauración de edificios diocesanos, y en particular de catedrales. Consejos para la restauración, 1849

EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC Y PROSPER MÉRIMÉE

Publicación original: Viollet-le-Duc, Eugène et Prosper Mérimée (1849) « Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales », *Bulletin de la Commission des Arts et des Edifices Diocésains*, section Architecture.

Traducción de Valerie Magar y Bernardo Gómez-Pimienta

La Comisión de artes y edificios religiosos (sección de arquitectura), instituida por decreto del gobierno del 16 de diciembre de 1848 de la dirección general de la administración de Cultos, preparó la siguiente circular dirigida a los arquitectos de edificios diocesanos. El ministro ordenó su impresión y distribución.¹

Los arquitectos asignados al servicio de los edificios diocesanos, y en particular de las catedrales, nunca deben perder de vista que el objetivo de sus esfuerzos es la conservación de dichos edificios, y que el modo de alcanzar ese objetivo está en la atención puesta en su mantenimiento. Por más hábil que sea la restauración de un edificio, se trata siempre de una necesidad desagradable; un mantenimiento inteligente debe siempre prevenirla.

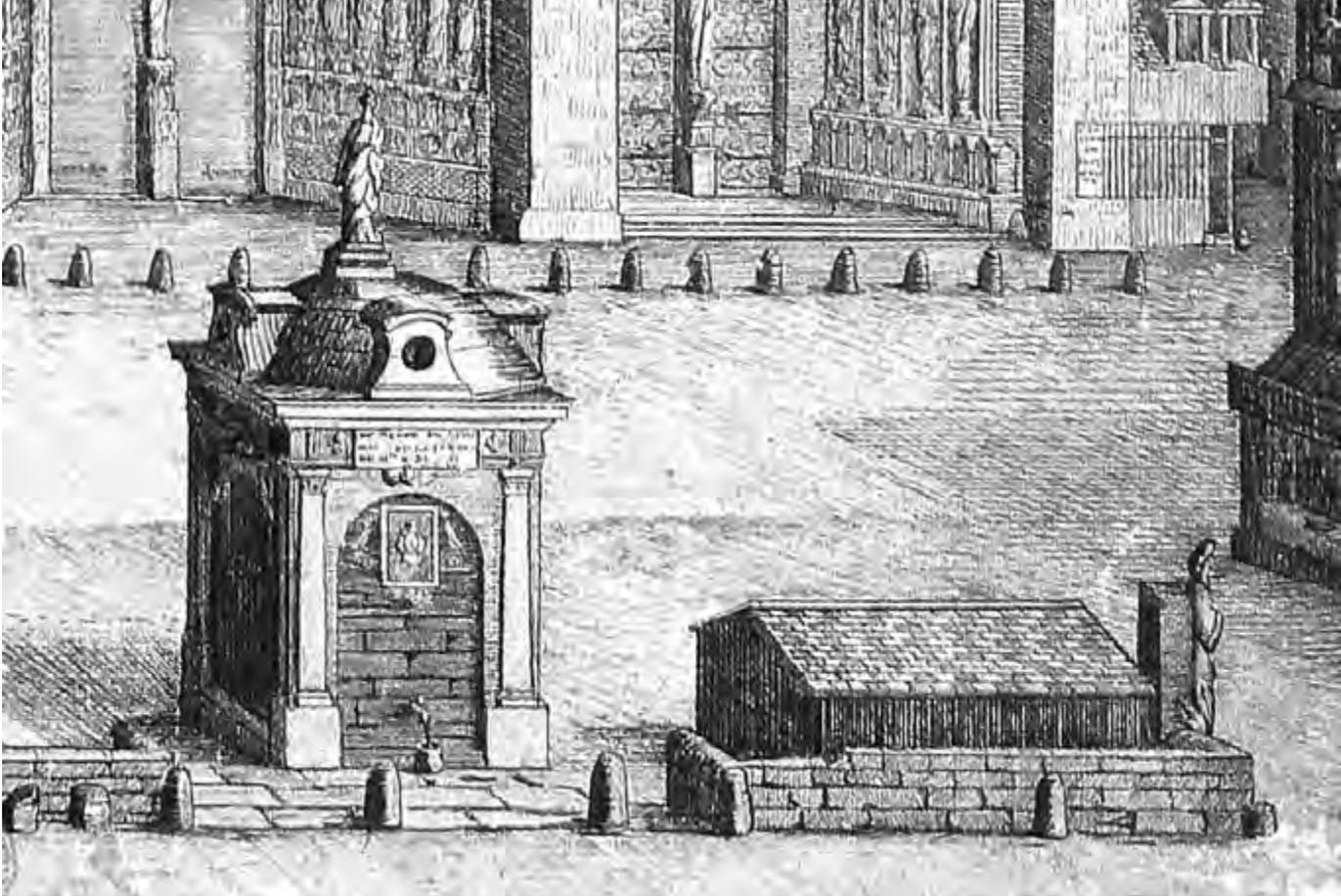
La conservación de edificios no solamente depende del cuidado con el que se les mantiene, también puede estar subordinada a causas exteriores que el arquitecto debe estudiar. Éstas incluyen el aislamiento de las construcciones, el saneamiento del suelo, el fácil desalojo del agua. La administración central no escatimará en nada para hacer que desaparezcan las causas de destrucción así como los inconvenientes que esos arquitectos puedan señalarle.

Realización de los trabajos

1. Cada vez que la importancia de los trabajos lo exija, el arquitecto designará la ubicación de las obras y los talleres destinados a cada tipo de trabajo.
2. El arquitecto y sus agentes se asegurarán de que las obras cierren los domingos y días feriados, excepto en casos de urgencia y con autorización de los Señores Obispos.

¹ Aunque este documento no emane del Comité de artes y monumentos, su publicación en el *Boletín* pareció útil, ya que las instrucciones que contiene pueden aplicarse a todo tipo de monumentos.

3. El arquitecto tomará las medidas necesarias para que los hierros, plomos, maderas y otros materiales de valor, y que pertenezcan a los edificios, se guarden en un almacén y sean inventariados. Esos materiales únicamente podrán retirarse, cuando deban reutilizarse en el edificio de donde provienen, con una orden firmada del arquitecto o de sus agentes.
4. Todas las medidas de seguridad que los arquitectos juzguen convenientes, ya sea para asegurar el orden en los trabajos, entre los obreros, o bien para la conservación de los monumentos, se notificarán a los contratistas quienes deberán, al igual que sus agentes y obreros, respetarlas de manera escrupulosa.
5. Los trabajos, en función de su naturaleza, deberán efectuarse siempre en una época con buen clima; el arquitecto y sus agentes también deberán asegurarse, antes de iniciar una obra, de que los materiales estén dispuestos con antelación y listos para ser utilizados, con el fin de evitar retrasos durante la ejecución.
6. Cuando, por medio de una autorización especial, sea necesario desprender, retirar o desmontar ciertas porciones de un edificio con valor desde el punto de vista del arte o de la arqueología, el arquitecto deberá realizar un dictamen del estado de las partes que se deben reemplazar antes de iniciar la ejecución.
7. Cada contratista es responsable de los accidentes y de las degradaciones que ocasionen él mismo o sus trabajadores; si se trata de una construcción nueva, el contratista que sea reconocido culpable deberá, conformándose rigurosamente a las prescripciones del arquitecto, reemplazar de inmediato las partes degradadas, asumiendo completamente su costo; si las partes degradadas pertenecen a construcciones antiguas, no sólo deberá reemplazarlas a costo suyo, sino que el arquitecto se reservará además el derecho de proponer a la Administración la aplicación de una multa, que podría ascender al valor del objeto destruido y reemplazado.
8. El arquitecto y sus agentes velarán por que los materiales que sean desmontados se desciendan de inmediato a zonas designadas; que nunca se coloquen, incluso de manera temporal, sobre las bóvedas, las losas o las cubiertas; que el traslado de esos materiales se realice con cuidado, por medio de equipos suficientes, a fin de evitar todo tipo de accidentes.
9. El arquitecto y sus agentes cuidarán que los contratistas encargados de los trabajos dispongan, cada uno en su especialidad, de los equipos necesarios; y que tales equipos estén en buen estado y bien establecidos.
10. Los depósitos de materiales, tales como la madera de la estructura, las piedras, los elementos de las mamposterías, etc., siempre deberán estar aislados de los monumentos, con el fin de que la cercanía de esos depósitos no pueda ser una causa de degradaciones para los edificios.
11. Cuando se efectúen trabajos a proximidad de esculturas, estatuas y bajo relieves, el arquitecto y sus agentes deberán indicar a los contratistas todas las medidas de precaución necesarias para cubrir y proteger esos objetos durante los trabajos.
12. El arquitecto tomará todas las medidas convenientes para que, durante el tiempo que duren las reparaciones, se preserve lo más posible a las mamposterías antiguas interiores y en particular a las bóvedas de la exposición a la lluvia.



CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS
Detalle, 1699.
Imagen: [Wikimedia Commons](#)

Gestión de las bitácoras

13. Las bitácoras contienen la descripción detallada y la representación exacta de las diferentes partes de los trabajos. El objetivo de esas bitácoras es proporcionar todos los elementos necesarios para facilitar la evaluación de los trabajos y la redacción de los informes; por ello es indispensable, a medida que avanza la ejecución de los trabajos, reunir toda la información y los dibujos necesarios para establecerlos con precisión. Sin embargo, es importante hacer notar que las bitácoras únicamente constatan hechos, y no se pueden invocar como un derecho.

14. Las bitácoras deberán indicar en especial las partes que podrían estar ocultas, y aquellas que podrían resultar de difícil acceso, una vez que se eliminen los andamios, o bien por cualquier otra causa.

15. Las bitácoras constatarán la forma, el origen, las dimensiones, la calidad o el peso de los materiales empleados, al igual que los detalles de su proceso de construcción.

16. Precisarán el número de maestros, oficiales, albañiles y ayudantes presentes cada día en la obra y que trabajarán por jornal, la naturaleza de los trabajos que se les habrá indicado, y finalmente los motivos que hayan obligado a un trabajo jornalero, que únicamente deberá emplearse cuando sea imposible hacerlo de otro modo.

17. Las minutas escritas o dibujadas se levantarán en el sitio, confrontando al contratista o a sus representantes y al agente del arquitecto, en el curso o al final de cada día; las minutas deberán ir escritas con tinta, trazadas y clasificadas por orden cronológico en libretas uniformes reservadas para este uso.

18. Las bitácoras escritas o dibujadas serán pasadas en limpio por los contratistas o sus encargados, y en seguida serán revisadas o corregidas por el arquitecto o su agente, en función de las minutas levantadas por separado, y serán finalmente reportadas en los registros, sin lagunas, enmiendas o textos escritos entre líneas; los tachones se harán de modo que las palabras suprimidas sean legibles. En caso de usar referencias, jamás irán entre líneas, sino que se colocarán en los márgenes, e irán rubricadas por las personas que deban firmar la bitácora.

19. Las bitácoras realizadas por los contratistas deberán ir escritas en papel membretado, o trazadas en hojas separadas cuyo formato les será designado, al igual que la escala que deberán adoptar.

20. Cada bitácora indicará la fecha del levantamiento y llevará un número secuencial.

21. Las bitácoras dibujadas que no puedan quedar contenidas en los registros serán trazadas en hojas separadas, en la medida de lo posible del mismo formato, y anotadas en el cuerpo del texto, en donde se les asignará un número de referencia.

22. Todos los dibujos serán trazados y repasados con calidades, llevarán siempre cotas detalladas, con el fin de determinar de manera rigurosa todas las dimensiones necesarias para el establecimiento del metraje y para la apreciación de los trabajos. Cada tipo de piedra se representará con un color especial, y además una anotación particular indicará todos los trabajos realizados sobre piedras antiguas. Estos colores y anotaciones serán uniformes para todas las bitácoras y serán indicados por los arquitectos.

23. Toda bitácora contenida en los registros sobre hojas separadas deberá ser reconocida, aprobada y firmada, primero por el agente que lo haya realizado, y después por el contratista, y finalmente por el arquitecto, después de revisarlo.

24. Cuando sea necesario utilizar varios registros para inscribir las bitácoras que indiquen trabajos de la misma naturaleza, realizados durante el mismo ejercicio, estos registros se clasificarán por fecha, y llevarán un número secuencial.

25. Los registros de bitácora se cerrarán al final de cada temporada, y deberán concluirse con un resumen de los trabajos realizados durante el ejercicio, y con un informe del estado de las construcciones en el momento de la clausura de los trabajos.

Andamios

26. Los andamios deberán estar lo más aislados que sea posible de las construcciones antiguas, y las perforaciones de empotramiento que sean inevitables deberán efectuarse en las hiladas constructivas que tengan asientos de apoyo.

27. Jamás deberán colocarse sobre las partes débiles de un edificio, tales como bóvedas, terrazas, losas, sino que deberán montarse sobre puntos de apoyo sólidos, o en muros portantes. El arquitecto y sus agentes deberán vigilar que se coloquen con cuidado, con el fin de evitar accidentes.

28. Siempre deberán colocarse de modo que no puedan romper los vitrales, las esculturas o despostillar las molduras u obstruir los canales.

29. Deberán ir acoplados con los puentes necesarios para la carga y el transporte de piedras y materiales pesados, que en ningún caso deberán ser rodados sobre las terrazas, bóvedas y mamposterías antiguas ligeras.

30. Los equipos para el montaje de los materiales se colocarán siempre lejos de las partes más salientes de los edificios, con el fin de que, en caso de ruptura de una cadena o cable, la caída de estos materiales no destruya las mamposterías inferiores.

Mampostería

31. En los trabajos de reparación y mantenimiento, únicamente se remplazarán las partes de las construcciones antiguas que estén en un estado que comprometa la solidez y la conservación del monumento.

32. Todo fragmento que deba retirarse, si presenta algún interés, ya sea por su forma o por su material o por cualquier otra causa, se etiquetará, clasificará y guardará en la obra o en una bodega.

33. Todos los materiales retirados se remplazarán siempre por materiales de la misma naturaleza, y de la misma forma, y se colocarán utilizando los procedimientos empleados originalmente.

34. Todas las piedras incrustadas deberán tener el mismo volumen que las piedras retiradas; se unirán con mortero aplicado con una espátula; el uso de yeso está prohibido; lo mismo ocurre para los mastiques y cementos, que únicamente se emplearán para la ejecución de algunas uniones expuestas directamente a la lluvia; las otras se realizarán con mortero.

35. Las juntas se realizarán únicamente cuando se juzguen indispensables y, en ese caso, el arquitecto deberá velar para que se ejecuten de manera limpia, sin rebabas en los bordes de las piedras, ligeramente remetidas, para que el borde siempre sea visible y dibujado. Si las piedras viejas están dañadas en sus aristas por causa del tiempo, las juntas de mortero jamás deberán cubrir esos daños, sino que deberán ser visibles y sólo se rellenará el espacio entre las piedras.

36. Todos los retiros o vaciados en la mampostería antigua se harán con mazo y punzón, jamás con un marro o con un pico. Todos los codales necesarios para colocar las piedras que se deban incrustar se harán con troncos de pino o de roble de buena calidad; se podrán hacer con mampostería cada vez que el arquitecto lo juzgue conveniente.

37. Las cuñas necesarias para colocar las piedras incrustadas jamás se harán en hierro, sino que serán de plomo o de corazón de roble, y siempre irán alejadas de los paramentos.

38. Toda piedra antigua que esté moldeada o esculpida sólo podrá remplazarse cuando haya sido marcada por el arquitecto o por alguno de sus agentes.

39. El aparejo de piedras nuevas será absolutamente similar a las antiguas. En los edificios medievales, los arcos irán adosados, y los paramentos nuevos se harán en hiladas de la misma altura que las antiguas.

40. Se pondrá el mayor cuidado posible a la ejecución de tallas de paramentos y molduras. El arquitecto deberá observar a qué época y a qué estilo pertenecen esas tallas que difieren entre sí; observará que las tallas anteriores al siglo XIII serán bastante burdas, hechas con una hacha recta; las del siglo XIII, con un mazo de grandes dientes y dispuestas con gran precisión; las del siglo XIV, con un mazo de pequeños dientes y dispuestas de manera aún más nítida; las del siglo XV, con un mazo de pequeños dientes y un raspador, etc. Excepto con raras excepciones que pueden contrariar estos usos, y que deberán tenerse en cuenta, el arquitecto mandará realizar las tallas de las partes restauradas de acuerdo con las indicaciones precedentes.



IGLESIA DE SAINT-WANDRILE
Imagen: Valerie Magar

Se le recomienda desconfiar de las tallas remodeladas, de los raspados realizados a posteriori, que alteran la fisionomía de los paramentos y la forma de los perfiles; se deben entonces buscar las tallas primitivas que se hayan conservado en puntos poco accesibles o escondidos. Aplica lo mismo para las modificaciones aportadas por restauraciones más o menos antiguas de las formas primitivas; se deberá entonces examinar con mucho cuidado todas las trazas de esas formas, y en caso de duda se hará saber a la Administración. El empleo de la herramienta llamada bujarda está rigurosamente prohibido.

41. El estudio profundo del estilo de las diferentes partes de los monumentos que se busca mantener o reparar es indispensable, no sólo para reproducir las formas exteriores, sino también para conocer la construcción de esos edificios, sus puntos débiles y los medios que se deben emplear para mejorar su situación. De ese modo el arquitecto observará que al norte del río Loira las construcciones llamadas románicas se edificaron, hasta finales del siglo XII, con materiales pequeños; que los muros, compuestos por dos paramentos de piedra sin unión entre ellos, sin *pedra transversal*, contienen en el centro rellenos más o menos sólidos; que con frecuencia, como consecuencia de esta disposición viciosa, los paramentos se separan, y dejan entre ellos y el relleno central vacíos peligrosos. Por ello, esas construcciones sólo pueden repararse con las mayores precauciones; los puntales no siempre bastan, ya que se corre el riesgo de apoyarlos sobre muros abombados, y ocasionar su fractura y su ruina. En ese caso, resulta prudente asegurarse por medio de sondeos, antes de emprender cualquier trabajo, de la solidez de los macizos interiores y de su grado de resistencia. Si no presentan una masa sólida, es necesario volver a colocar, cada cierta distancia, piedras en perpiaño, y que unan los dos paramentos; después de ello, se pueden rectificar sucesivamente, y siempre a través de secciones verticales, las porciones de los paramentos que estén en mal estado; se evitarán las grapas de hierro, y en la medida en que sea posible, se reemplazarán los macizos alterados con un desnivel en las piedras de sus paramentos.

Por otra parte, el arquitecto constatará que las construcciones de los siglos XII y XIV por lo general están bien unidas, y que los muros, que por cierto son delgados, están compuestos por piedras que abarcan frecuentemente todo el espesor de esos muros. En tal caso, más vale dejar los paramentos degradados en superficie que remplazarlos por losas de piedra sin profundidad; esto equivaldría a cambiar una construcción buena por otra menos duradera.

En cuando a los edificios del siglo XV, construidos casi siempre y de preferencia con piedra suave, están compuestos por materiales de grandes dimensiones. La arquitectura de esta época, ahuecada al extremo, obtiene su estabilidad a condición de montarla por medio de materiales grandes; no se podría sin imprudencia remplazar las partes degradadas sin conservar el gran tamaño del aparato constructivo: más que nunca se deben evitar los remiendos, que siempre alteran la solidez de un edificio.

Casi todos los monumentos religiosos construidos en una misma época, en una misma provincia, tienen puntos similares incontestables. Además del hecho de que un edificio célebre debió antaño servir de ejemplo a la mayoría de los monumentos de una misma diócesis, los materiales similares y los usos iguales necesariamente produjeron analogías notorias en la construcción y en la disposición. El arquitecto no deberá entonces atenerse únicamente al estudio de las catedrales; sino que, al examinar las iglesias de una misma época construidas en su cercanía, encontrará frecuentemente informaciones preciosas para reparar las construcciones alteradas o destruidas en los monumentos que están directamente bajo su cuidado directo.

42. Los constructores del siglo XII casi siempre unieron las diferentes partes de su mampostería por medio de anclajes de madera, con cortes en escuadra de 0.20° a 0.25°, hundidos en el espesor de los muros; éstos se colocan por lo general bajo los apoyos de las ventanas, bajo las cornisas de remate, en la base de los contrafuertes, encima de las bóvedas de las naves. Esta madera, hoy en día podrida, deja vacíos peligrosos en el espesor de las construcciones. El arquitecto deberá siempre desconfiar de estos vacíos que provocan el cierre y deformación de los muros. En los edificios del siglo XII, deberá asegurarse de la localización de estos anclajes por medio de sondeos, antes de emprender cualquier trabajo. Una vez que se localice su posición, la primera operación deberá ser la de aprovechar esos vacíos dejados por la madera podrida para colocar, en lugar de las vigas pulverizadas, anclajes de hierro, teniendo cuidado de rellenar el vacío restante con mampostería buena, completamente rellena. Aumentará así la solidez de los edificios y volverá a colocar a las construcciones en su estado normal. En los siglos XIII, XIV y XV, el sistema de anclajes de madera se remplazó por un sistema de grapas de hierro, que unían a cierta altura las piedras de construcción, formando así verdaderas cadenas continuas. Esas grapas, cuyo largo oscila entre 0.30° y 0.40°, aunque usualmente se colocaron con plomo fundido, se encuentran oxidadas y han hecho explotar por su hinchamiento a una gran cantidad de esas piedras engrapadas. De estos accidentes se derivan dos inconvenientes graves: el primero es que las piedras agrietadas en profundidad ya no actúan como perpiaño, y entonces los muros tienden a dividirse; el segundo es que las grapas, al ya no tirar en la piedra sólida, sino en las grietas que ocasionaron, ya no unen a los muros en su longitud. Este hecho deberá llamar la atención especial del arquitecto quien deberá, al remplazar las piedras rotas, suprimir esas grapas que ocasionaron su destrucción, y restituir ese sistema de anclaje por medio de tirantes continuos colocados a lo largo de los paramentos exteriores de los muros, uniéndolos cada cierta distancia, por medio de pernos que atraviesen los muros, sin estar fijados a éste. Esos tirantes continuos se sujetarán en sus extremos por medio de anclas colocadas en los muros de en frente. En síntesis, se remplazarán las grapas selladas en cada piedra por un sistema de cadenas que abrazarán ya sea los cimientos de los contrafuertes, al unirlas con los pilares interiores encima de las naves laterales, ya sea los muros mismos, al mantenerlos en su longitud y al retenerlos con puntos de poyo sólidos. Cuando, como consecuencia de un rebajamiento general de las

construcciones antiguas, sea posible colocar las cadenas en el espesor de los contrafuertes o de los muros, deberán colocarse de manera plana en una junta o hilada horizontal, insertadas en la piedra lo menos posible, y si los anclajes son de grandes dimensiones, deberán ser de hierro galvanizado y colocados con plomo fundido en una perforación que permita un sellado espeso a su alrededor; se utilizará de preferencia cobre si los anclajes son de menores dimensiones. Para las clavijas destinadas a soportar las balaustradas, las columnillas y todos los detalles finos, siempre será prudente mandarlos hacer en cobre amarillo. Las juntas de esas columnillas y los sellos de las balaustradas deberán siempre hacerse con plomo, colado de manera adecuada por medio de luces. En cuanto a los parteluces de las ventanas y de los rosetones, no solamente las juntas deberán colarse con plomo, sino que en esas obras delicadas se deberán, en la medida de lo posible, evitar las clavijas de hierro e incluso de cobre; será el plomo mismo quien sirva de clavija por medio de dos perforaciones realizadas en las juntas. Dado que los parteluces están sujetos a asentamientos debido a la poca superficie de las hiladas de apoyo, es importante que las clavijas que los unan sean de un metal muy flexible; de lo contrario no se podrían evitar fracturas frecuentes.

43. En las partes elevadas de los edificios, en las flechas, en la construcción de bóvedas, el arquitecto no deberá sustituir materiales ligeros por materiales de un peso más considerable, ya que eso implicaría cambiar las condiciones de estabilidad.

44. La atención del arquitecto deberá centrarse en especial en el mantenimiento y la restauración de los arbotantes; se deberán vigilar con cuidado, y mantener sus juntas de manera continua. Si los arbotantes están en tan mal estado que ya no se puedan conservar, no se deberán restaurar de manera parcial; en ese caso, será necesario cincharlos lo más pronto posible, apuntalar los muros de las naves a la altura del empuje de las bóvedas y de cada lado de esos arcos; después se desmontarán con cuidado y sin sacudimientos, y se reconstruirán por completo, desde sus cimientos hasta su clave, con un número idéntico de dovelas, y cuidando no colocar esas dovelas en seco, sino cubriendo bien con un mortero espeso y comprimiéndolas fuertemente. Queda claro que el aparejo antiguo de esos arcos deberá reproducirse escrupulosamente. La flexión o el mal estado de un arbotante conllevan casi siempre a la deformación de partes de las bóvedas o de los pilares correspondientes. El examen de esas bóvedas y pilares interiores es por lo tanto muy importante para conocer la situación real de los arbotantes y vice versa.

45. Después del mantenimiento de los arbotantes viene el de las molduras y cornisas que permiten el goteo del agua. El buen estado de esas partes de un edificio permite sin inconveniente que subsistan paramentos en donde sólo la superficie estaba deteriorada.

Escurrimiento de agua pluvial

46. A finales del siglo XII, en los edificios que han llegado a nosotros, el agua pluvial se escurría simplemente por los desagües de las techumbres, sin canalones, conductos o gárgolas. Los inconvenientes de ese sistema, tan simple por cierto, se hicieron evidentes muy pronto: el agua, que escurría de este modo a lo largo de los muros, los impregnaba de una humedad que no tardaba en degradarlos, y hacía que el interior de los monumentos fuera malsano y frío.

Al cambiar el estilo de la arquitectura, los constructores del siglo XIII establecieron en todos sus edificios canales que, al conducir el agua de las cubiertas en gárgolas salientes de piedra, la hacían caer a una distancia considerable de los muros para que la humedad no pudiera penetrar. Ese procedimiento se mantuvo en uso hasta el siglo XVII. En la mayoría de los edificios anteriores al siglo XIII, se establecieron canales y gárgolas durante los siglos XIII, XIV y XV. En ese caso, se deberán mantener y restaurar esos canales y gárgolas de acuerdo con el sistema de la época en que fueron colocados; pero si, en algunos edificios románicos intactos

se reconociera el inconveniente de los desagües simples, sin canales ni gárgolas, y que se debieran colocar por motivos de conservación, no se le deberá dar a esos canales nuevos un estilo particular: se necesitará entonces, con el fin de dejar al monumento primitivo en toda su pureza, contentarse de cornisas, y en lugar de los ristreles de las techumbres, canales de plomo de una gran simpleza, con gárgolas sobresalientes también en plomo. Si se tratara de mantener o reparar los canales y gárgolas pertenecientes a edificios edificados desde el siglo XIII, el arquitecto deberá conservar escrupulosamente el sistema de escurrimiento de agua antiguo; ya que ese sistema es inherente a los edificios mismos, e influencia su forma: cambiarlo implicaría quitarle a la construcción de esos monumentos su significado, sería mentirle a su construcción, y, por consiguiente caer en inconvenientes más graves aún de los que se pretendían evitar. En efecto, el sistema adoptado entonces consistía en: 1º Dividir el agua pluvial lo más posible y conducirla a cielo abierto; 2º Retirar el agua pluvial de los edificios por el camino más corto, y por consiguiente lo más rápidamente posible (es por ello que en los grandes edificios de esta época se ve al agua partiendo del canal de las cubiertas grandes, escurrirse rápidamente por canales colocados en cada uno de los arbotantes como si fueran acueductos, y escaparse al extremo de los estribos de esos arbotantes por medio de bocas que, colocadas horizontalmente, a veces sobresalen más de 2 metros de los contrafuertes). En cuanto al agua que cae, ya sea sobre las cubiertas de las naves laterales, ya sea sobre los de las capillas, se escurren también directamente por un gran número de gárgolas que, colocadas para sobresalir lo más posible en las construcciones, por ejemplo en los ángulos de los contrafuertes, dividen el agua en una infinidad de chorros que caen inmediatamente y sin saltos en el suelo.

Hacia el siglo XVII, muchos de esos canales y gárgolas que, en nuestros grandes edificios religiosos funcionaban desde hace tres o cuatro siglos, estaban deteriorados debido a la mala calidad de la piedra o por un largo uso, y con frecuencia también por falta de mantenimiento. Esas gárgolas desbocadas o incluso rotas, dejaban que se exudara el agua hacia todos lados; los arranques de los muros, barridos por esos chorros arrastrados por el viento, mostraban entonces sus juntas abiertas y sus paramentos degradados. Se comenzó desde entonces a prohibir las gárgolas y remplazarlas en algunos monumentos por conductos verticales de plomo que, pasando a través de las cornisas, serpenteaban a lo largo de los contrafuertes, y deben aventar el agua pluvial fuera de los edificios, a nivel del suelo. Afortunadamente muchas de nuestras iglesias demasiado pobres o con un mejor mantenimiento o construidas con materiales que resistían bien al agua, no recibieron esta nueva disposición.

El uso, hoy día, es colocar a lo largo de los muros de nuestras construcciones tubos verticales en hierro fundido para conducir el agua pluvial; se quiso aplicar este sistema a los edificios antiguos. Sin embargo, como lo dijimos, ese sistema no podría aplicarse a edificios en los cuales el escurrimiento del agua está sometido a un principio francamente acentuado; además, presentaría más peligros que ventajas.

En efecto, para colocar hoy en día conductos verticales de hierro fundido en esos edificios antiguos, sería necesario cambiar todo el sistema de pendientes de los canalones; de otra forma, cada gárgola debería remplazarse por un conducto, y por lo tanto, los monumentos estarían cubiertos de éstos: sería necesario perforar las cornisas, cortar las molduras, los desniveles y las ménsulas de la arquitectura, o bien desviar los ductos, lo que ocasionaría fugas o congestiones; serían necesarios numerosos sellados de abrazaderas en los muros y contrafuertes, y colocar recipientes metálicos en la piedra.

Al cambiar de este modo el aspecto de un edificio, ni siquiera se mejoraría su situación desde el punto de vista de su conservación, ya que los conductos se colman necesariamente durante el tiempo de deshielo y hacen que el agua se escurra fuera de los tubos, a lo largo de los muros; se rompen con frecuencia cuando una nueva helada sigue a un deshielo incompleto; forman, a pesar de la pintura con las que se les cubre, una capa de óxido de hierro que corro

la piedra; el material de sellado las hace explotar; ocasionan, por fugas casi inevitables, una humedad permanente a lo largo de los muros o en los ángulos en donde se hayan colocado; son de difícil mantenimiento y por último, los accidentes frecuentes a las que están expuestas son más funestas para la conservación de los monumentos de lo que sería el agua pura aventada por las bocas, golpeada por el viento sobre los paramentos, y casi inmediatamente secada por el aire. La experiencia lo ha demostrado: en los monumentos en los que se colocaron conductos de plomo durante el siglo XVII (y el plomo, en ese caso, vale más que el hierro fundido), las construcciones están mucho más alteradas a lo largo de esos ductos de lo que lo estaban bajo las gárgolas que no habían dejado de funcionar desde hacía seis siglos.

No se puede entonces admitir el sistema de tubos verticales de hierro fundido más que en algunos casos particulares, por ejemplo en un monumento nuevo, en donde todo está dispuesto para que esos tubos se dirijan de manera conveniente. Deberán entonces estar en relación con todo el sistema de escurrimiento de agua, y sobre todo estar aislados de los muros, para que pueda circular aire alrededor, y que si se llegaran a romper o congestionarse, las fugas de agua no puedan ocasionar ningún perjuicio a la mampostería.

El arquitecto encargado del mantenimiento de las catedrales y otros edificios antiguos siempre deberá, lo repetimos, conservar el sistema primitivo de escurrimiento del agua; si las piedras de los canalones son de naturaleza porosa, conviene revestirlos de plomo, sobre todo en los puntos en donde esos canales no estén, por excepción, a cielo abierto, por ejemplo cuando atraviesan los contrafuertes.

CATEDRAL DE ROUEN. Detalle de la fachada oeste. *Imagen: Valerie Magar*



Podrá, cuando reconstruya arbotantes, revestir la parte inferior de los canales o surcos que los coronan con láminas de plomo que, encerradas bajo el apoyo de esos canales, impedirán las infiltraciones en el extradós de las dovelas de esos arcos.

El arquitecto propondrá el restablecimiento del sistema antiguo cuando éste se haya modificado, y en ese caso, estudiará la combinación primitiva con el mayor cuidado, ya que casi siempre se puede identificar y fue concebida con un sinfín de precauciones; su atención deberá centrarse especialmente en los puntos en donde caen los chorros lanzados por las bocas, como por ejemplo a lo largo de los arranques de los muros de los edificios. Propondrá en esos puntos la colocación de empedrados con pendientes, asentados sobre una capa gruesa de concreto, con un canal o desagüe periférico, con el fin de que el agua lanzada de este modo no se pierda, como sucede con demasiada frecuencia, en los cimientos, sino que se alejen prontamente del edificio. Vigilará que las gárgolas estén en buen estado, y viertan bien el agua sin congestionarse nunca.

Precauciones en contra de incendios

47. El arquitecto deberá ocuparse, en los edificios a su cargo, y particularmente en las catedrales, de la colocación de pararrayos y de sus conductores, supervisar su mantenimiento, y estar al tanto de todas las instrucciones especiales sobre este tema. En las terrazas y otros lugares elevados y fácilmente accesibles, dispondrá reservorios que se llenen con agua de lluvia. En las torres, cerca de las cubiertas de las catedrales, deberán guardarse escaleras, algunos baldes para incendios, hachas, picos, esponjas y otros útiles para bomberos bajo la vigilancia de los guardias de estos edificios, con el fin de que a la primera señal de alarma, puedan ponerse a disposición de las personas que vengan a aportar socorro.

En los arzobispados, obispados y seminarios, será necesario que se tomen precauciones similares, y se invita a los arquitectos a que tomen medidas particulares a este efecto.

48. Los bomberos encargados de realizar las reparaciones de las láminas de plomo de las cubiertas, de los canalones, etc., deberán contar con hornos cubiertos, rodeados de un revestimiento de lámina. El arquitecto y sus agentes velarán para que siempre haya, durante los trabajos, un balde lleno de agua a cada lado del horno. Para fundir el plomo o la soldadura, se les prohibirá rigurosamente a los bomberos el uso de madera, y sólo deberán usar carbón o una flama de gas.

Estructura

49. Las estructuras de nuestros edificios antiguos se establecen de acuerdo con un sistema que ya no está en uso en la actualidad: en las estructuras antiguas de cubiertas, cada travesaño secundario carga; hoy en día es común establecer cerchas cada cierta distancia, sobre las cuales se colocan largueros, y al final los travesaños secundarios, el tablazón y el plomo, la pizarra o la teja. Esos dos sistemas producen resultados muy diferentes: el primero tiene la ventaja de cargar los muros de manera igual a todo su largo, y de poder colocarse sobre cabezales de muros con un espesor muy pequeño; el segundo transfiere el peso de la cubierta sobre ciertos puntos de las cerchas, y a causa del triple espesor del travesaño, de los largueros y de los travesaños secundarios, requiere, para asentarse de manera adecuada, de puntos de apoyo amplios. Es por lo tanto necesario conservar el antiguo sistema de estructura de las cubiertas en los edificios antiguos edificadas para recibirlas, y repararlas del mismo modo, ya que con frecuencia no se puede aplicar allí el sistema actual sin que genere inconvenientes. El arquitecto verá sin embargo que, en las antiguas cubiertas que aún se conservan, se manifiesta a veces, por efecto de un error de construcción primitivo, un movimiento de desplome, que al destruir los aparejos, siempre tiene como resultado el empuje de los frontones de las fachadas hacia afuera. En ese caso, al hacer descansar los punteros de las cerchas por medio de una serie de cruces de San Andrés que los unan, es posible parar este peligroso movimiento.

Con demasiada frecuencia también, como resultado de modificaciones o reparaciones mal comprendidas, las estructuras antiguas empujan los muros de las naves hacia fuera. El arquitecto deberá proponer rápidamente un remedio eficaz para ese mal; deberá asegurarse que las estructuras no estén sobre las bóvedas y, cuando éstas últimas sobresalgan al nivel de las cornisas, como ocurre frecuentemente en los monumentos del siglo XII, deberá proponer el uso de medios destinados a remplazar la fuerza de los tirantes, que, en este caso, no pueden existir.

Cubiertas, plomería

50. El arquitecto pondrá particular cuidado para que el mantenimiento de las cubiertas jamás se descuide; nunca cambiará la naturaleza de los materiales de una cubierta sin autorización especial.

Cubiertas de plomo

51. El arquitecto observará que, en las cubiertas de plomo antiguas, y cuando las pendientes de las cubiertas son pronunciadas, las láminas de plomo tienden, ya sea que estén colocadas a lo largo o a lo ancho, a arrancar sus sujeciones, por causa de su peso que tiende a hacerlas descender. Cuando sea necesario reparar este tipo de cubiertas, se deberá entonces utilizar, para atar las láminas de plomo al tablazón, medios bastante eficaces para evitar este tipo de desprendimientos: voltear el borde superior de las láminas de plomo de manera a que funcionen como grapa sobre el tablazón, y a clavarlas en el interior, para impedir todo tipo de deslizamiento.

52. Cuando el arquitecto tenga que reparar o manipular las cubiertas de plomo, deberá asegurarse, antes de retirar las láminas de plomo antiguas, que no exista ningún grabado o pintura, ningún dibujo sobre éstas; en caso de que hubiera alguno, deberá calcar con sumo cuidado todos los vestigios, y referirlo a la administración antes de emprender el remplazo de las láminas. Por no haber tomado esta precaución, se han perdido numerosos dibujos curiosos grabados en cubiertas antiguas. Será el mismo caso para todas las cumbreras, crestas, ornamentos de flechas, de punzones, etc., así como para toda la plomería labrada. De ser posible, se deberá procurar conservar intactos esos ornamentos de la cubierta; pero cuando se deban realizar reparaciones urgentes que requieran su retiro, éste deberá realizarse con bastante cuidado para que esos objetos puedan ser remplazados y soldados nuevamente; cuando se deban remplazar esos mismos ornamentos debido a su estado de degradación, los ornamentos nuevos deberán hacerse con los mismos procedimientos, con materiales similares a los antiguos, y a partir de estampados, moldes y modelos tomados de los originales que se hayan retirado.

Cubiertas de pizarra

53. Cuando el arquitecto tenga que manipular o remplazar las cubiertas de pizarra, deberá sustituir las viejas pizarras rotas con pizarras del mismo espesor y de las mismas dimensiones que las antiguas. Observará que, en las cubiertas antiguas, los primeros techadores frecuentemente trazaron compartimentos que forman diseños, tales como rombos, espigas, meandros, etc., al disponer sobre el entramado pizarras de diversas tonalidades o con reflejos diferentes. Buscará nuevamente y completará esos dibujos, casi siempre destruidos parcialmente por reparaciones sucesivas.

Cubiertas de teja

54. Las cubiertas de tejas antiguas rara vez se conservan intactas. Manipuladas en diferentes ocasiones, presentan un ensamble de tejas de dimensiones y calidades diferentes. El arquitecto se empeñará en volver a encontrar el sistema adoptado

originalmente; si encuentra en las cubiertas antiguas tejas de colores diversos, barnizadas o mates, antes de iniciar las reparaciones, buscará la composición de los dibujos formados por esas tejas diferentes, y reproducirá esas composiciones en las reparaciones que realice. Observará si las tejas originales estaban sujetas por medio de clavos, de tacos o de ganchos, y hará fabricar tejas similares en todo a las antiguas, con el fin de no cambiar ni el sistema inicial de cubierta, ni su aspecto.

Examinará con detenimiento las cumbreras; si estuvieran decoradas con ornamentos salientes en terracota o sencillas, las reproducirá en su forma antigua.

Cubiertas de losas

55. Las cubiertas de losas no se pueden colocar directamente más que sobre bóvedas románicas, e incluso en ese caso, el sistema siempre es defectuoso, sobre todo en un clima húmedo. En el sur de Francia, existe aún una gran cantidad de bóvedas cubiertas de este modo, es decir con losas colocadas sobre un macizo de mampostería o de concreto que se adhiere a las bóvedas. El arquitecto respetará siempre el principio ya enunciado de nunca cambiar el sistema de construcción primitivo; deberá entonces reparar las cubiertas hechas con losas, conservando el antiguo modo de construcción, y mejorándolo en donde sea posible por medio de capas hidrófugas debajo de las losas, ya sea por la sustitución de losas de una calidad fría y compacta en lugar de losas porosas, ya sea por una combinación de recubrimientos que impidan las infiltraciones pluviales en las juntas. Pero en los monumentos del norte, sobre todo a partir del siglo XIII, las losas antiguas jamás se cargan sobre bóvedas ligeras, que no podrían recibirlas sin peligro. Están dispuestas sobre arcos o largueros de piedra, y dejan entre ellas y las bóvedas un espacio libre. El arquitecto no podría modificar esa construcción sin imprudencia, y sin caer en una grave responsabilidad; deberá incluso buscar si, debido a cambios generados en la construcción primitiva, las dalas actuales no presentan esos vicios de colocación que tendrían como resultado hacer que se apoyaran sobre las bóvedas, y en ese caso, propondría a la administración regresar las cosas a su estado inicial. En cuanto a las losas mismas, el sistema que por lo general se utilizó antaño, que consiste en superponer las losas de recubrimiento, y a llevar el agua hacia el centro de cada losa, como en una canaleta amplia, para llevarla a la de abajo, con rollos ligeramente sobresalientes a lo largo de las juntas, parece haber sido adoptado como el más sencillo y el menos difícil de mantener. De hecho, como tesis general, el arquitecto deberá, al reparar las losas antiguas, seguir el modo utilizado primitivamente, del cual encontrará trazas en el sitio; en caso de que ese modo pareciera defectuoso, propondrá otro a la Administración.

El arquitecto evitará, en los embaldosados, los tapajuntas de piedra, sujetos a rupturas y a mantener un polvo húmedo que genera rápidamente musgos y hierbas. Cuando las juntas longitudinales estén descubiertas y bien protegidas por rebordes de piedra que alejen el agua, cuando tengan un espesor conveniente (de aproximadamente un centímetro), es fácil darles mantenimiento con un buen cemento, masticos o plomo, e incluso si quedaran vacíos, dejarían apenas que se infiltraran algunas gotas de agua, ya que sólo pueden absorber las que caen directamente del cielo.

Cerrajería

56. Sin querer desechar los perfeccionamientos aportados por la industria de los metales, el arquitecto encargado del mantenimiento de monumentos antiguos deberá evitar la modificación del sistema adoptado por la cerrajería antigua; ya que ese sistema es esencialmente racional y está en relación con la naturaleza de materia a la cual se aplica.

El arquitecto notará que los herrajes de las vidrieras, por ejemplo, jamás están ensamblados a media caña, sino que los travesaños y los montajes conservan toda la fuerza de estos ensamblajes; que esos montajes o esos travesaños se codean pero no se insertan; que los herrajes no están detenidos por pasadores, sino por goznes. Verá que, en esos herrajes,

cuando están realizados con cuidado y que no han sido desnaturalizados, el ensamblaje de las cañuelas destinadas a mantener los paneles de vidrio es simple y sólido; que éstas siempre pueden retirarse y volverse a colocar de manera fácil, sin que se tengan que romper tornillos o pasadores; que, en la cerrajería, todos los ensambles son aparentes; que, en esos puntos, los herrajes, lejos de estar debilitados, están al contrario reforzados; que todas las piezas se sobreponen o se entremezclan, y que jamás se mantienen entre ellas por procedimientos tomados de la carpintería o del armazón.

Si, debido a una mala ejecución inicial el arquitecto se ve forzado a mejorar algunas combinaciones de la cerrajería, deberá hacerlo siempre con el espíritu racional que guiaba a los obreros antiguos. Jamás deberá sustituir hierro fundido al hierro forjado, y si el arte del herrero se descuida en la actualidad, con persistencia y cuidado, el arquitecto podrá siempre, gracias a la inteligencia de nuestros obreros, que sólo piden dificultades a vencer, hacer producir hoy ese arte que producía antaño.

57. Si se trata de cerrajería aplicada a la carpintería, a la estructura, el arquitecto jamás deberá perder de vista el principio que ninguna parte de la construcción debe ser disimulada, sino que al contrario deberá concurrir a la ornamentación. En consecuencia, los herrajes gruesos, los pernos y herrajes de las puertas, cerraduras, cerrojos, ménsulas, bisagras, clavos y botones, nunca deberán ser cortados y enmascarados en el espesor de la madera; deberán estar aparentes, ser trabajados con cuidado, y de manera a indicar francamente sus funciones y usos.

Observaciones generales sobre el empleo de materiales

58. Los diversos materiales empleados en la construcción tienen cualidades particulares que les son propias; los procedimientos actuales para utilizarlos difieren en función de la naturaleza de los materiales mismos. De ello surge un principio del cual no se apartaban los arquitectos antiguos, y que debe servir de guía en la actualidad a quienes están encargados de reparar nuestros edificios antiguos: esto es que las formas que convienen a ciertos materiales de misma naturaleza, como por ejemplo la piedra, no le servirían a otros de naturaleza diferente como la madera, y recíprocamente. Dado que las formas se modifican en función de la naturaleza de los materiales, el arquitecto, al reproducir o completar las diferentes partes de nuestros edificios antiguos, debe tomar en cuenta ante todo la naturaleza de los materiales que usa; no aplicar al trabajo de la madera formas usadas para la piedra, o al tabique moldeado aquellas que convienen a materiales de grandes dimensiones tallados con cincel, o al hierro forjado aquellas que le corresponden al cobre o al hierro colado, etc. Observará entonces ese principio racional en los proyectos que presentará a la Administración, y deberá impregnarse de ejemplos que aún existan en diferentes edificaciones antiguas.

Esculturas de ornato

59. Las esculturas de ornato que se deban reproducir se realizarán de manera lo más similar posible a los fragmentos antiguos y, en su defecto, a partir de estampas o de dibujos modelados.

60. La ornamentación antigua no se remplazará más que cuando sea imposible conservarla: de este modo, una escultura desgastada o dañada, siempre y cuando la construcción a la que esté adosada no esté en mal estado, deberá conservarse con cuidado.

61. Debido a que las esculturas de nuestros edificios antiguos se ejecutaban siempre en la cantera antes de colocarlas, cada fragmento de piedra llevaba su fragmento de ornato, y las juntas o las hiladas de piedras no contrariaban la decoración. Ese sistema constante, que



CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS
Detalle de la fachada oeste
Imagen: Wikimedia Commons

no se derogó jamás entre los siglos XII y XV, debe servir de guía al artista que restaure esos edificios. De ese modo, en las partes esculpidas no deberá cambiar ni la altura de las hiladas, ni la distancia de las juntas verticales; ya que deberá encontrar en cada piedra el ornamento que allí estaba esculpido, que observe incluso las irregularidades originales, con el fin de que el trabajo nuevo no esté en contradicción con el sistema constructivo y decorativo original.

62. Brindará a la ejecución de esculturas de ornato todos los cuidados particulares; no sólo deberá imitar escrupulosamente las formas antiguas, sino también al trabajo de escultura, que varía en cada época. Buscará distinguir las restauraciones más o menos recientes, anotará los originales auténticos, los examinará con cuidado, los estudiará, y se identificará con las formas antiguas.

Si fuera necesaria rehacer nuevamente una parte completamente destruida, el arquitecto buscará modelos de ornato en los monumentos de una misma época, en una posición análoga y en la misma comarca; no comenzará su ejecución más que después de que haya hecho aprobar sus proyectos gráficos por la Administración.

63. Es raro que, en los ornamentos habituales que se deben remplazar, no exista alguna parte en buen estado; se deberá conservar en su sitio o devolverla como un testimonio del estado anterior. Es posible ver en la ejecución de esos ornamentos diferencias que provienen más o menos del talento de los obreros; queda claro que los fragmentos que parecen haber servido de modelos, y que probablemente son la obra de maestros hábiles deben ser conservados de preferencia. Al reproducir los ornamentos habituales, el arquitecto observará que están siempre marcados por una cierta variedad que, sin alterar el aspecto de unidad, excluye la frialdad y la monotonía; tratará de emplear escultores hábiles, inteligentes, que ya estén familiarizados con esas obras y que comprendan su espíritu.

Vidrieras, vitrales colorados

64. El mantenimiento y la conservación de las vidrieras de nuestras iglesias requieren el mayor cuidado.

Cuando las vidrieras sean preciosas desde el punto de vista del arte y de la historia, se deberá, sobre todo en la planta baja, colocar rejas delgadas, que no estén selladas a la arquitectura o a los bastidores, sino que se mantengan después de los herrajes mismos de las ventanas.

65. Cuando las vidrieras estén en mal estado y que se necesario reparar el emplomado, el arquitecto deberá vigilar esta operación con cuidado; impedirá que se realicen desplazamientos durante la recolocación de los paneles, o que se retiren fragmentos de vidrio antiguo. Los emplomados que se deban remplazar deberán tener un espesor importante, conforme al de los originales; se soldarán en el punto de encuentro, pero no en toda su extensión, ya que esto haría difícil cualquier reparación posterior. Si llegaran a faltar fragmentos de vidrio, se remplazarán temporalmente con vidrio blanco esmerilado o entintado, hasta que la restauración pueda acabarse de manera conveniente.

66. Para evitar la oxidación del hierro, tan nociva para la conservación de vidrieras, es esencial pintar esos hierros en el momento en que se formen óxidos en su superficie.

67. Cuando los paneles estén en reparación, se deberá evitar que se limpien o raspen los vidrios; deberán limitarse las acciones a una limpieza con agua pura, y en seguida secar por medio de una esponja, sin emplear cepillos o trapos.

68. Jamás deberá desmontarse un panel, sin que el arquitecto haya antes hecho, o haya pedido que hagan una calca perfectamente conforme del panel antiguo, con la indicación de los emplomados, del modelado, de los colores y de las fracturas. El arquitecto comprenderá

la necesidad de esta medida, destinada a cubrir su responsabilidad; comprenderá también, por el mismo motivo, que no deberá remover las vidrieras o fragmentos de las vidrieras de las localidades en donde se encuentran, sin una autorización especial de la Administración; que las reparaciones y emplomados nuevos deberán siempre hacerse en el monumento mismo, o en alguna de sus dependencias, bajo su supervisión directa o de su agente.

Pinturas; encalados; aplanados

69. Todas las pinturas o fragmentos de pinturas antiguas que existan en los monumentos diocesanos deberán ser respetados y preservados de cualquier daño. Si existen trazas de pinturas en los paramentos de las murallas que deben absolutamente demolerse, el arquitecto deberá hacer calcas de esos fragmentos, al igual que copias reducidas, con la indicación de los colores, ante de destruir el paramento y, en ese caso, no deberá realizar ninguna acción sin haber dado aviso previo a la Administración, y sin haber recibido instrucciones especiales.

70. Todo tipo de encalado interior o exterior está prohibido en las catedrales y en las iglesias.

71. Si se autoriza el desencalado de un edificio, esta operación no podrá hacerse más que por medio de un lavado o cepillado, y únicamente utilizando instrumentos de madera. El empleo de raspadores de metal está expresamente prohibido. El desencalado de bajo-relieves o de esculturas únicamente podrá confiarse a obreros hábiles y cuidadosos, y severamente vigilados por el arquitecto o por su agente. Se evitará retirar las trazas de pinturas antiguas que puedan encontrarse debajo de la capa de encalado, y en caso de encontrarlas, el arquitecto o su agente deberán constatarlo de inmediato.

Para retirar el encalado sin alterar las pinturas que recubre, se deberá embeber con agua caliente, y esperar, para retirarla con raspadores de madera, a que esté hinchada, cosa que ocurre al poco tiempo de la aplicación del agua caliente.

72. En ciertos casos, bajo el pretexto de dar una apariencia nueva a construcciones antiguas, ya sea al interior o al exterior de los edificios, o de unificarlas con restauraciones recientes, con frecuencia se han aplanado paramentos, molduras o esculturas ennegrecidas por el tiempo. Esta operación, que altera las tallas primitivas, modifica la forma y el carácter de las molduras y esculturas, está formalmente prohibida.

Carpintería

73. Aún existen muchos fragmentos de carpintería antigua en los monumentos diocesanos, y en especial en las catedrales. Esos restos, sin importar de hecho cuál sea su importancia o su grado de utilidad, deberán conservarse cuidadosamente. Son interesantes desde todos los puntos de vista; ya que además del valor que pueden tener como objetos de arte, ofrecen siempre ejemplos, raros hoy en día, de una industria muy perfeccionada antaño. Los arquitectos no solamente deberán aplicarse en conservar estos objetos que aún se encuentren en uso, sino que buscarán aquellos que pudieran estar relegados en las bodegas o dependencias de las catedrales, y los darán a conocer a la Administración. Si debieran reparar esos objetos, únicamente deberán hacerlo con la mayor circunspección, siguiendo los procedimientos primitivos, de modo que se respeten las formas y la construcción antiguas.

La carpintería exterior, y sobre todo la de las puertas, deberá embeberse de aceite caliente al menos una vez cada tres años. Las cerraduras y herrajes de éstas no deberán cambiarse jamás, ni modificarse bajo ningún pretexto.



DETALLE DEL TAPIZ DE LA DAMA Y EL UNICORNIO

Siglos XV - XVI.

Imagen: Ministère de la culture (France) Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



DETALLE DEL TAPIZ DE BAYEUX.

Siglo XI.

Imagen: Ministère de la culture (France). Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Mobiliario de las catedrales

74. Si fuera necesario remplazar, modificar o desplazar algunas partes del mobiliario de las catedrales, tales como sillas de coro, altares, bancas, órganos tubulares, rejas, vallas, tabernáculos, credencias, cuadros, tapices, etc., esto sólo podrá efectuarse con autorización de la Administración. Esos objetos, para cuya conservación el arquitecto aportará sus cuidados, deberán en todo caso, ser dispuestas por él de modo que no se altere en nada la forma primitiva del monumento. Se evitarán absolutamente los cortes o cierres en pilares o muros de los edificios. Finalmente, durante el primer año de haber obtenido su puesto, los arquitectos deberán elaborar un inventario razonado de todos esos objetos que existan en las catedrales que estén bajo su custodia y deberán entregar una copia de esos inventarios a la Administración, después de haberlos cotejado con los Señores Obispos. Se procederá del mismo modo ante objetos antiguos que conformen los tesoros de las catedrales.

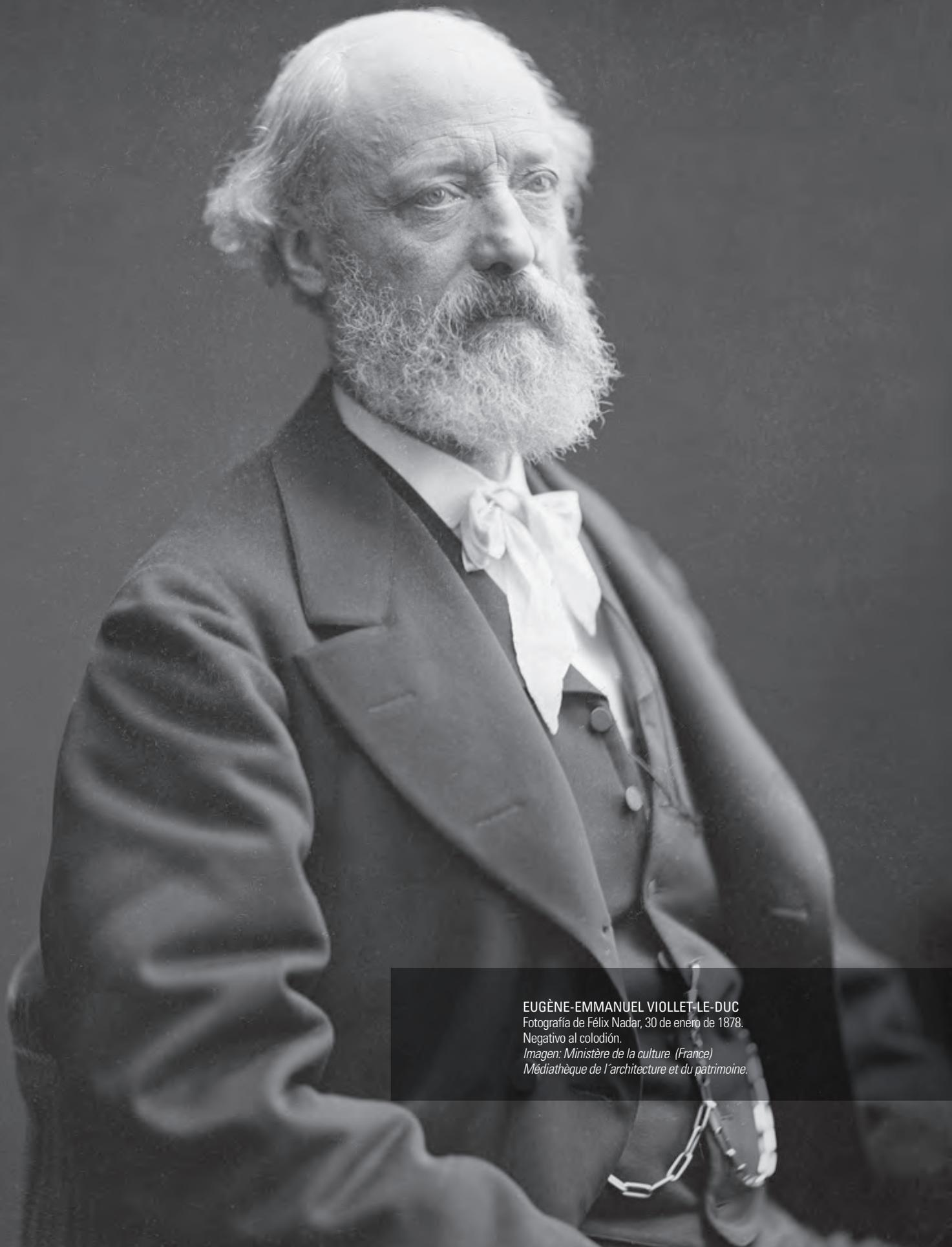
75. Cuando existan entre las losas que cubren el suelo de las catedrales piedras sepulcrales grabadas o esculpidas, y que esas piedras estén en una zona de paso, el arquitecto propondrá a la Administración su remplazo por piedras ordinarias, y dispondrá esas tumbas en posición vertical, a lo largo de los paramentos unidos de las capillas, de las naves laterales o de los transeptos, en el interior, teniendo cuidado de colocarlas sobre zoclos ligeramente elevados, simplemente adosadas a los muros, y retenidas por patas de cobre debidamente unidas al muro, y de ser posible en las uniones de los cimientos.

No podrá en ningún caso pulirlas para blanquearlas, ni mandar grabar las partes usadas. Se le invita a hacer un estampado en papel, por medio de polvo de mina de plomo, siguiendo el procedimiento ordinario, y entregar esos estampados a la Administración.

76. En las catedrales y otros edificios diocesanos en donde se encuentren azulejos que formen pavimentos adornados o mosaicos, el arquitecto tomará las medidas necesarias para preservarlos de degradaciones; y, si esos azulejos estuvieron colocados en un lugar de paso, los transportará a una capilla o a cualquier otro lugar en donde se puedan conservar con facilidad. En todos los casos, hará que los dibujen con cuidado. Si se tuviera que rehacer el enlosado en las capillas, cuya área hubiera estado antes cubierta por azulejos esmaltados, se buscará reproducir con exactitud los dibujos primitivos. Para ello, se invita a los arquitectos a constatar con precisión el nivel primitivo de las iglesias cada vez que tengan que reparar los enlosados. Los niveles antiguos deberán mantenerse o incluso restablecerse, si hubieran sido modificados.

77. La comisión de edificios diocesanos recibirá siempre con interés los comunicados que los Sres. Arquitectos deban dirigirle con relación al mantenimiento o a la reparación de esos monumentos; se apresurará para transmitirles su opinión razonada sobre todas las cuestiones que le hayan sido sometidas.

París, el 26 de febrero de 1849.



EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC
Fotografía de Félix Nadar, 30 de enero de 1878.
Negativo al colodión.
Imagen: Ministère de la culture (France)
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Restauration

EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC

Publication originale: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1975) « Restauration », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^e siècle*, Tome VIII, Ve A. Morel et Cie., Editeurs, Paris, pp. 14-34.

Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.

Ce n'est qu'à dater du second quart de notre siècle qu'on a prétendu restaurer des édifices d'un autre âge, et nous ne sachions pas qu'on ait défini nettement la restauration architectonique. Peut-être est-il opportun de se rendre un compte exact de ce qu'on entend ou de ce qu'on doit entendre par *une restauration*, car il semble que des équivoques nombreuses se sont glissées sur le sens que l'on attache ou que l'on doit attacher à cette opération.

Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n'a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui.

En Asie, autrefois comme aujourd'hui, lorsqu'un temple ou un palais subissait les dégradations du temps, on en élevait ou l'on en élève un autre à côté. On ne détruit pas pour cela l'ancien édifice; on l'abandonne à l'action des siècles, qui s'en emparent comme d'une chose qui leur appartient, pour la ronger peu à peu. Les Romains restituèrent, mais ne restaurèrent pas, et la preuve, c'est que le latin n'a pas de mot qui corresponde à notre mot restauration, suivant la signification qu'on lui donne aujourd'hui. *Instaurare, reficere, renovare*, ne veulent pas dire restaurer, mais rétablir, refaire à neuf. Lorsque l'empereur Adrien prétendit remettre en bon état quantité de monuments de l'ancienne Grèce ou de l'Asie Mineure, il procéda de telle façon qu'il soulèverait contre lui aujourd'hui toutes les sociétés archéologiques de l'Europe, bien qu'il eût des prétentions aux connaissances de l'antiquaire. On ne peut considérer le rétablissement du temple du Soleil, à Baalbek, comme une restauration, mais comme une reconstruction, suivant le mode admis au moment où cette reconstruction avait lieu. Les Ptolémées eux-mêmes, qui se piquaient d'archaïsme, ne respectaient pas absolument les formes des monuments des vieilles dynasties de l'Égypte, mais les restituèrent suivant la mode de leur temps. Quant aux Grecs, loin de restaurer, c'est-à-dire de reproduire exactement les formes des édifices qui avaient subi des dégradations, ils croyaient évidemment bien faire en donnant le cachet du moment à ces travaux devenus nécessaires. Élever un arc de triomphe comme celui de Constantin, à Rome, avec les fragments arrachés à l'arc de Trajan, ce n'est ni une restauration, ni une reconstruction; c'est un acte de vandalisme, une pillerie de barbares. Couvrir de stucs l'architecture du temple de la Fortune virile, à Rome, ce n'est

pas non plus ce qu'on peut considérer comme une restauration ; c'est une mutilation. Il faut reconnaître que le goût pour les restaurations sinon archaïques, au moins considérées comme renouvellement des édifices, s'est manifesté de tout temps à la fin des périodes de civilisation chez les sociétés. On restaurait, ou plutôt on réparait les monuments antiques de la Grèce, lorsque s'éteignait le génie grec sous la lourde main de Rome. L'empire lui-même se prit à restaurer les temples au moment où l'église allait leur être substituée, et chez nous c'était avec une sorte de hâte qu'on reprit, qu'on répara et qu'on acheva quantité d'églises catholiques à la veille de la réformation.

Mais d'ailleurs, le moyen âge n'eut pas plus que l'antiquité le sentiment des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui ; loin de là. Fallait-il dans un édifice du XII^e siècle remplacer un chapiteau brisé, c'était un chapiteau du XIII^e, du XIV^e ou du XV^e siècle que l'on posait à sa place. Sur une longue frise de *crochets* du XIII^e siècle, un morceau, un seul, venait-il à manquer, c'était un ornement dans le goût du moment qu'on incrustait. Aussi est-il arrivé bien des fois, avant que l'étude attentive des styles fût poussée à ses dernières limites, qu'on était entraîné à considérer ces modifications comme des étrangetés, et qu'on donnait une date fautive à des fragments que l'on eût dû considérer comme des interpolations dans un texte.

On pourrait dire qu'il y a autant de danger à restaurer en *fac-simile* tout ce que l'on trouve dans un édifice, qu'en ayant la prétention de substituer à des formes postérieures celles qui devaient exister primitivement. Dans le premier cas, la bonne foi, la sincérité de l'artiste peuvent produire les plus graves erreurs, en consacrant, pour ainsi dire, une interpolation ; dans le second, la substitution d'une forme première à une forme existante, reconnue postérieure, fait également disparaître les traces d'une réparation dont la cause connue aurait peut-être permis de constater la présence d'une disposition exceptionnelle. Nous expliquerons ceci tout à l'heure.

Notre temps, et notre temps seulement depuis le commencement des siècles historiques, a pris en face du passé une attitude inusitée. Il a voulu l'analyser, le comparer, le classer et former sa véritable histoire, en suivant pas à pas la marche, les progrès, les transformations de l'humanité. Un fait aussi étrange ne peut être, comme le supposent quelques esprits superficiels, une mode, un caprice, une infirmité, car le phénomène est complexe. Cuvier, par ses travaux sur l'anatomie comparée, par ses recherches géologiques, dévoile tout à coup aux yeux des contemporains l'histoire du monde avant le règne de l'homme. Les imaginations le suivent avec ardeur dans cette nouvelle voie. Des philologues, après lui, découvrent les origines des langues européennes, toutes sorties d'une même source. Les ethnologues poussent leurs travaux vers l'étude des races et de leurs aptitudes. Puis enfin viennent les archéologues, qui, depuis l'Inde jusqu'à l'Égypte et l'Europe, comparent, discutent, séparent les productions d'art, démasquent leurs origines, leurs filiations, et arrivent peu à peu, par la méthode analytique, à les coordonner suivant certaines lois. Voir là une fantaisie, une mode, un état de malaise moral, c'est juger un fait d'une portée considérable un peu légèrement. Autant vaudrait prétendre que les faits dévoilés par la science, depuis Newton, sont le résultat d'un caprice de l'esprit humain. Si le fait est considérable dans son ensemble, comment pourrait-il être sans importance dans ses détails ? Tous ces travaux s'enchaînent et se prêtent un concours mutuel. Si l'Européen en est arrivé à cette phase de l'esprit humain, que tout en marchant à pas redoublés vers les destinées à venir, et peut-être parce qu'il marche vite, il sente le besoin de recueillir tout son passé, comme on recueille une nombreuse bibliothèque pour préparer des labeurs futurs, est-il raisonnable de l'accuser de se laisser entraîner par un caprice, une fantaisie éphémère ? Et alors les retardataires, les aveugles, ne sont-ils pas ceux-là même qui dédaignent ces études, en prétendant les considérer comme un fatras inutile ? Dissiper des préjugés, exhumer des vérités oubliées, n'est-ce pas, au contraire, un des moyens les plus actifs de développer le progrès ?



CARCASSONNE *Imagen: Wikimedia Commons*

Notre temps n'aurait-il à transmettre aux siècles futurs que cette méthode nouvelle d'étudier les choses du passé, soit dans l'ordre matériel, soit dans l'ordre moral, qu'il aurait bien mérité de la postérité. Mais nous le savons de reste; notre temps ne se contente pas de jeter un regard scrutateur derrière lui: ce travail rétrospectif ne fait que développer les problèmes posés dans l'avenir et faciliter leur solution. C'est la synthèse qui suit l'analyse.

Toutefois ces scrutateurs du passé, ces archéologues, exhumant patiemment les moindres débris des arts qu'on supposait perdus, ont à vaincre des préjugés entretenus avec soin par la classe nombreuse des gens pour lesquels toute découverte ou tout horizon nouveau est la perte de la tradition, c'est-à-dire d'un état de quiétude de l'esprit assez commode. L'histoire de Galilée est de tous les temps. Elle s'élève d'un ou plusieurs échelons, mais on la retrouve toujours sur les degrés que gravit l'humanité. Remarquons, en passant, que les époques signalées par un grand mouvement en avant se sont distinguées entre toutes par une étude au moins partielle du passé. Le XII^e siècle, en Occident, fut une véritable renaissance politique, sociale, philosophique, d'art et de littérature; en même temps quelques hommes aidaient à ce mouvement par des recherches dans le passé. Le XVI^e siècle présenta le même phénomène. Les archéologues n'ont donc pas à s'inquiéter beaucoup de ce temps d'arrêt qu'on prétend leur imposer, car non-seulement en France, mais dans toute l'Europe, leurs labeurs sont appréciés par un public avide de pénétrer avec eux au sein des âges antérieurs. Que parfois ces archéologues laissent la poussière du passé pour se jeter dans la polémique, ce n'est pas du temps perdu, car la polémique engendre les idées et pousse à l'examen plus attentif des problèmes douteux; la contradiction aide à les résoudre. N'accusons donc pas ces esprits immobilisés dans la contemplation du présent ou attachés à des préjugés parés du nom de tradition, fermant les yeux devant les richesses exhumées du passé, et prétendant dater l'humanité du jour de leur naissance, car nous sommes ainsi forcés de suppléer à leur myopie et de leur montrer de plus près le résultat de nos recherches.



Mais que dire de ces fanatiques, chercheurs de certains trésors, ne permettant pas qu'on fouille dans un sol qu'ils ont négligé, considérant le passé comme une matière à exploiter à l'aide d'un monopole, et déclarant hautement que l'humanité n'a produit des œuvres bonnes à recueillir que pendant certaines périodes historiques par eux limitées ; qui prétendent arracher des chapitres entiers de l'histoire des travaux humains ; qui s'érigent en censeurs de la classe des archéologues, en leur disant : « Telle veine est malsaine, ne la fouillez pas ; si vous la mettez en lumière, nous vous dénonçons à vos contemporains comme des corrupteurs ! » On traitait ainsi, il y a peu d'années, les hommes passant leurs veilles à dévoiler les arts, les coutumes, la littérature du moyen âge. Si ces fanatiques ont diminué en nombre, ceux qui persistent n'en sont que plus passionnés dans leurs attaques, et ont adopté une tactique assez habile pour en imposer aux gens peu disposés à voir le fond des choses. Ils raisonnent ainsi :

Vous étudiez et vous prétendez nous faire connaître les arts du moyen âge, donc vous voulez nous faire revenir au moyen âge, et vous excluez l'étude de l'antiquité ; si l'on vous laisse faire, il y aura des oubliettes dans chaque violon et une salle de torture à côté de la sixième chambre. Vous nous parlez des travaux des moines, donc vous voulez nous ramener au régime des moines, à la dîme, nous faire retomber dans un ascétisme énervant. Vous nous parlez des châteaux féodaux, donc vous en voulez aux principes de 89, et si l'on vous écoute, les corvées seront rétablies.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que ces fanatiques (nous maintenons le mot) nous prodiguent l'épithète d'*exclusif*, parce que, probablement, nous n'excluons pas l'étude des arts du moyen âge et que nous nous permettons de la recommander.

On nous demandera peut-être quels rapports ces querelles peuvent avoir avec le titre de cet article, nous allons le dire. Les architectes, en France, ne se pressent pas. Déjà, vers la fin du premier quart de ce siècle, les études littéraires sur le moyen âge avaient pris un développement sérieux, que les architectes ne voyaient encore dans les voûtes gothiques

que *l'imitation des forêts de la Germanie* (c'était une phrase consacrée) et dans l'ogive qu'un art *malade*. L'arc en tiers-point est brisé, donc il est malade, cela est concluant. Les églises du moyen âge, dévastées pendant la révolution, abandonnées, noircies par le temps, pourries par l'humidité, ne présentaient que l'apparence de grands cercueils vides. De là les phrases funèbres de Kotzebue, répétées après lui¹. Les intérieurs des édifices gothiques n'inspiraient que la tristesse (cela est aisé à croire dans l'état où on les avait mis). Les flèches, percées à jour se détachant dans la brume provoquaient des périodes romantiques; on décrivait les *dentelles* de pierre, les *clochetons* dressés sur les contre-forts, les *élégantes* colonnettes groupées pour soutenir des voûtes à d'*effrayantes* hauteurs. Ces témoins de la *piété* (d'autres disaient le fanatisme) *de nos pères* ne reflétaient qu'une sorte d'état moitié mystique, moitié barbare, dans lequel le caprice régnait en maître. Inutile de nous étendre ici sur ce galimatias banal qui faisait rage en 1825, et qu'on ne retrouve plus que dans les feuillets de journaux attardés. Quoi qu'il en soit, ces phrases creuses, le Musée des monuments français aidant, quelques collections, comme celle de du Sommerard, firent que plusieurs artistes se prirent à examiner curieusement ces débris des siècles *d'ignorance et de barbarie*. Cet examen, quelque peu superficiel et timide d'abord, ne provoquait pas moins d'assez vertes remontrances. On se cachait pour dessiner ces monuments élevés par les Goths, comme disaient quelques graves personnages. Ce fut alors que des hommes qui, n'étant point artistes, se trouvaient ainsi hors de portée de la férule académique, ouvrirent la campagne par des travaux fort remarquables pour le temps où ils furent faits.

En 1830, M. Vitet fut nommé inspecteur général des monuments historiques. Cet écrivain délicat sut apporter dans ces nouvelles fonctions, non de grandes connaissances archéologiques que personne alors ne pouvait posséder, mais un esprit de critique et d'analyse qui fit pénétrer tout d'abord la lumière dans l'histoire de nos anciens monuments. En 1831, M. Vitet adressa au ministre de l'intérieur un rapport lucide, méthodique, sur l'inspection à laquelle il s'était livré dans les départements du Nord, qui dévoila tout à coup aux esprits éclairés des trésors jusqu'alors ignorés, rapport considéré encore aujourd'hui comme un chef-d'œuvre en ce genre d'études. Nous demanderons la permission d'en citer quelques extraits:

Je sais, dit l'auteur, qu'aux yeux de bien des gens qui font autorité, c'est un singulier paradoxe que de parler sérieusement de la sculpture du moyen âge. À les en croire, depuis les Antonins jusqu'à François I^{er}, il n'a pas été question de sculpture en Europe, et les statuaires n'ont été que des maçons incultes et grossiers. Il suffit pourtant d'avoir des yeux et un peu de bonne foi, pour faire justice de ce préjugé, et pour reconnaître qu'au sortir des siècles de pure barbarie, il s'est élevé dans le moyen âge une grande et belle école de sculpture, héritière des procédés et même du style de l'art antique, quoique toute moderne dans son esprit et dans ses effets, et qui, comme toutes les écoles, a eu ses phases et ses révolutions; c'est-à-dire son enfance, sa maturité et sa décadence...

... Aussi faut-il s'estimer heureux quand le hasard nous fait découvrir dans un coin bien abrité, et où les coups de marteau n'ont pu atteindre, quelques fragments de cette noble et belle sculpture.

¹ Voyez dans les Souvenirs de Paris en 1804, par Aug. Kotzebue (trad. de l'allemand, 1805), sa visite à l'abbaye de Saint-Denis. On voit poindre dans ce chapitre l'admiration romantique ou romanesque pour les vieux édifices. « En partant de ce lieu souterrain, dit l'auteur, nous remontâmes dans l'enceinte solitaire, où le temps commence maintenant à promener sa faux. Le vieillard (car il y a toujours un vieillard dans les ruines) se flatte de voir un jour restaurer cette abbaye; il fonde cet espoir sur quelques mots échappés à Bonaparte. Mais comme ces réparations seraient extrêmement coûteuses, il ne faut pas y penser pour le moment... »

Et comme pour combattre l'influence de cette phraséologie sépulcrale employée alors qu'il s'agissait de décrire des monuments du moyen âge, plus loin M. Vitet s'exprime ainsi à propos de la coloration appliquée à l'architecture :

En effet, de récents voyages, des expériences incontestables, ne permettent plus de douter aujourd'hui que la Grèce antique poussa si loin le goût de la couleur, qu'elle couvrit de peintures jusqu'à l'extérieur de ses édifices, et pourtant, sur la foi de quelques morceaux de marbre déteints, nos savants, depuis trois siècles, nous faisaient rêver cette architecture froide et décolorée. On en a fait autant à l'égard du moyen âge. Il s'est trouvé qu'à la fin du XVI^e siècle, grâce au protestantisme, au pédantisme, et à bien d'autres causes, notre imagination devenant chaque jour moins vive, moins naturelle, plus terne pour ainsi dire, on se mit à blanchir ces belles églises peintes, on prit goût aux murailles et aux boiseries toutes nues, et si l'on peignit encore quelques décorations intérieures, ce ne fut plus, pour ainsi dire, qu'en miniature. De ce que la chose est ainsi depuis deux ou trois cents ans, on s'est habitué à conclure qu'il en avait toujours été de même, et que ces pauvres monuments s'étaient vus de tout temps pâles et dépouillés comme ils le sont aujourd'hui. Mais si vous les observez avec attention, vous découvrez bien vite quelques lambeaux de leur vieille robe : partout où le badigeon s'écaille, vous retrouvez la peinture primitive...

Pour clore son rapport sur les monuments des provinces du Nord visitées par lui, M. Vitet, ayant été singulièrement frappé de l'aspect imposant des ruines du château de Coucy, adresse au ministre cette demande, qui aujourd'hui acquiert un à-propos des plus piquants :

En terminant ici ce qui concerne les monuments et leur conservation, laissez-moi, monsieur le ministre, dire encore quelques mots à propos d'un monument plus étonnant et plus précieux peut-être que tous ceux dont je viens de parler, et dont je me propose de tenter la restauration. À la vérité, c'est une restauration pour laquelle il ne faudra ni pierres, ni ciment, mais seulement quelques feuilles de papier. Reconstruire ou plutôt restituer dans son ensemble et dans ses moindres détails une forteresse du moyen âge, reproduire sa décoration intérieure et jusqu'à son ameublement ; en un mot, lui rendre sa forme, sa couleur, et, si j'ose le dire, sa vie primitive, tel est le projet qui m'est venu tout d'abord à la pensée en entrant dans l'enceinte du château de Coucy. Ces tours immenses, ce donjon colossal, semblent, sous certains aspects, bâtis d'hier. Et dans leurs parties dégradées, que de vestiges de peinture, de sculpture, de distributions intérieures ! Que de documents pour l'imagination ! Que de jalons pour la guider avec certitude à la découverte du passé, sans compter les anciens plans de du Cerceau, qui, quoique incorrects, peuvent être aussi d'un grand secours ! Jusqu'ici ce genre de travail n'a été appliqué qu'aux monuments de l'antiquité. Je crois que, dans le domaine du moyen âge, il pourrait conduire à des résultats plus utiles encore ; car les indications ayant pour base des faits plus récents et des monuments plus entiers, ce qui n'est souvent que conjectures à l'égard de l'antiquité, deviendrait presque certitude quand il s'agirait du moyen âge : et par exemple, la restauration dont je parle, placée en regard du château tel qu'il est aujourd'hui, ne rencontrerait, j'ose le croire, que bien peu d'incrédules.

Ce programme si vivement tracé par l'illustre critique il y a trente-quatre ans, nous le voyons réalisé aujourd'hui, non sur le papier, non par des dessins fugitifs, mais en pierre, en bois et en fer pour un château non moins intéressant, celui de Pierrefonds. Bien des événements se sont écoulés depuis le rapport de l'inspecteur général des monuments historiques en 1831,

bien des discussions d'art ont été soulevées, cependant les premières semences jetées par M. Vitet ont porté leurs fruits. Le premier, M. Vitet s'est préoccupé de la restauration sérieuse de nos anciens monuments; le premier il a émis à ce sujet des idées pratiques; le premier il a fait intervenir la critique dans ces sortes de travaux: la voie a été ouverte, d'autres critiques, d'autres savants s'y sont jetés, et des artistes après eux.

Quatorze ans plus tard, le même écrivain, toujours attaché à l'œuvre qu'il avait si bien commencée, faisait l'histoire de la cathédrale de Noyon, et c'est ainsi que dans ce remarquable travail² il constatait les étapes parcourues par les savants et les artistes attachés aux mêmes études.

En effet³, pour connaître l'histoire d'un art, ce n'est pas assez de déterminer les diverses périodes qu'il a parcourues dans un lieu donné, il faut suivre sa marche dans tous les lieux où il s'est produit, indiquer les variétés de forme qu'il a successivement revêtues, et dresser le tableau comparatif de toutes ces variétés, en mettant en regard, non-seulement chaque nation, mais chaque province d'un même pays... C'est vers ce double but, c'est dans cet esprit qu'ont été dirigées presque toutes les recherches entreprises depuis vingt ans parmi nous au sujet des monuments du moyen âge. Déjà, vers le commencement du siècle, quelques savants d'Angleterre et d'Allemagne nous avaient donné l'exemple par des essais spécialement appliqués aux édifices de ces deux pays. Leurs travaux n'eurent pas plutôt pénétré en France, et particulièrement en Normandie, qu'ils y excitèrent une vive émulation. En Alsace, en Lorraine, en Languedoc, en Poitou, dans toutes nos provinces, l'amour de ces sortes d'études se propagea rapidement, et maintenant, partout on travaille, partout on cherche, on prépare, on amasse des matériaux. La mode, qui se glisse et se mêle aux choses nouvelles, pour les gâter bien souvent, n'a malheureusement pas respecté cette science naissante et en a peut-être un peu compromis les progrès. Les gens du monde sont pressés de jouir; ils ont demandé des méthodes expéditives pour apprendre à donner sa date à chaque monument qu'ils voyaient. D'un autre côté, quelques hommes d'étude, emportés par trop de zèle, sont tombés dans un dogmatisme dépourvu de preuves et hérissé d'assertions tranchantes, moyen de rendre incrédules ceux qu'on prétend convertir. Mais malgré ces obstacles, inhérents à toute tentative nouvelle, les vrais travailleurs continuent leur œuvre avec patience et modération. Les vérités fondamentales sont acquises; la science existe, il ne s'agit plus que de la consolider et de l'étendre, en dégagant quelques notions encore embarrassées, en achevant quelques démonstrations incomplètes. Il reste beaucoup à faire; mais les résultats obtenus sont tels qu'à coup sûr le but doit être un jour définitivement atteint.

Il nous faudrait citer la plus grande partie de ce texte pour montrer combien son auteur s'était avancé dans l'étude et l'appréciation de ces arts du moyen âge, et comme la lumière se faisait au sein des ténèbres répandues autour d'eux. « C'est », dit M. Vitet après avoir montré clairement que l'architecture de ces temps est un art complet, ayant ses lois nouvelles et sa raison, « faute d'avoir ouvert les yeux, qu'on traite toutes ces vérités de chimères et qu'on se renferme dans une incrédulité dédaigneuse »⁴.

² Voyez la *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* par M. L. Vitet et par Daniel Ramée, 1845.

³ Page 38.

⁴ Page 45.



CASTILLO DE PIERREFONDS
 Antes de la restauración
 Postal ND Phot
 Imagen: [Wikimedia Commons](#)



CASTILLO DE PIERREFONDS
 Después de la restauración
 Postal
 Imagen: [Wikimedia Commons](#)

Alors M. Vitet avait abandonné l'inspection générale des monuments historiques ; ces fonctions, depuis 1835, avaient été confiées à l'un des esprits les plus distingués de notre époque, à M. Mérimée.

C'est sous ces deux parrains que se forma un premier noyau d'artistes, jeunes, désireux de pénétrer dans la connaissance intime de ces arts oubliés ; c'est sous leur inspiration sage, toujours soumise à une critique sévère, que des restaurations furent entreprises, d'abord avec une grande réserve puis bientôt avec plus de hardiesse et d'une manière plus étendue. De 1835 à 1848, M. Vitet présida la commission des monuments historiques, et pendant cette période un grand nombre d'édifices de l'antiquité romaine et du moyen âge, en France, furent étudiés, mais aussi préservés de la ruine. Il faut dire que le programme d'une restauration était alors chose toute nouvelle. En effet, sans parler des restaurations faites dans les siècles précédents, et qui n'étaient que des substitutions, on avait déjà, dès le commencement du siècle, essayé de donner une idée des arts antérieurs par des compositions passablement fantastiques, mais qui avaient la prétention de reproduire des formes anciennes. M. Lenoir, dans le Musée des monuments français, composé par lui, avait tenté de réunir tous les fragments sauvés de la destruction, dans un ordre chronologique. Mais il faut dire que l'imagination du célèbre conservateur était intervenue dans ce travail plutôt que le savoir et la critique. C'est ainsi, par exemple, que le tombeau d'Héloïse et d'Abélard, aujourd'hui transféré au cimetière de l'Est, était composé avec des arcatures et colonnettes provenant du bas côté de l'église abbatiale de Saint-Denis, avec des bas-reliefs provenant des tombeaux de Philippe et de Louis, frère et fils de saint Louis, avec des mascarons provenant de la chapelle de la Vierge de Saint-Germain des Prés, et deux statues du commencement du XIV^e siècle. C'est ainsi que les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, provenant du tombeau de Saint-Denis, étaient posées sur des boiseries du XVI^e siècle arrachées à la chapelle du château de Gaillon, et surmontées d'un édicule de la fin du XIII^e siècle ; que la salle dite du XIV^e siècle était décorée avec une arcature provenant du jubé de la sainte Chapelle et les statues du XIII^e siècle adossées aux piliers du même édifice ; que faute d'un Louis IX et d'une Marguerite de Provence, les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, qui autrefois décoraient le portail des Célestins, à Paris, avaient été baptisées du nom du saint roi et de sa femme⁵. Le Musée des monuments français ayant été détruit en 1816, la confusion ne fit que s'accroître parmi tant de monuments, transférés la plupart à Saint-Denis.

Par la volonté de l'empereur Napoléon I^{er}, qui en toute chose devançait son temps, et qui comprenait l'importance des restaurations, cette église de Saint-Denis était destinée, non-seulement à servir de sépulture à la nouvelle dynastie, mais à offrir une sorte de spécimen des progrès de l'art du XIII^e au XVI^e siècle en France. Des fonds furent affectés par l'empereur à cette restauration, mais l'effet répondit si peu à son attente dès les premiers travaux, que l'architecte alors chargé de la direction de l'œuvre, dut essuyer des reproches assez vifs de la part du souverain, et en fut affecté au point, dit-on, d'en mourir de regret.

Cette malheureuse église de Saint-Denis fut comme le cadavre sur lequel s'exercèrent les premiers artistes entrant dans la voie des restaurations. Pendant trente ans elle subit toutes les mutilations possibles, si bien que sa solidité étant compromise, après des dépenses considérables et après que ses dispositions anciennes avaient été modifiées, tous les beaux monuments qu'elle contient, bouleversés, il fallut cesser cette coûteuse expérience et en revenir au programme posé par la commission des monuments historiques en fait de restauration.

⁵ Cette substitution fut cause que, depuis lors, presque tous les peintres ou sculpteurs chargés de représenter ces personnages donnèrent à saint Louis le masque de Charles V.



IGLESIA IMPERIAL DE SAINT-DENIS
Reconstrucción hipotética por Viollet-le-Duc
Acuarela, 1860.
Imagen: RMN-Grand Palais - D. Arnaudet

Il est temps d'expliquer ce programme, suivi aujourd'hui en Angleterre et en Allemagne, qui nous avaient devancés dans la voie des études théoriques des arts anciens, accepté en Italie et en Espagne, qui prétendent à leur tour introduire la critique dans la conservation de leurs vieux monuments.

Ce programme admet tout d'abord en principe que chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non-seulement comme apparence, mais comme structure. Il est peu d'édifices qui, pendant le moyen âge surtout, aient été bâtis d'un seul jet, ou, s'ils l'ont été, qui n'aient subi des modifications notables, soit par des adjonctions, des transformations ou des changements partiels. Il est donc essentiel avant tout travail de réparation, de constater exactement l'âge et le caractère de chaque partie, d'en composer une sorte de procès-verbal appuyé sur des documents certains, soit par des notes écrites, soit par des relevés graphiques. De plus, en France, chaque province possède un style qui lui appartient, une école dont il faut connaître les principes et les moyens pratiques. Des renseignements pris sur un monument de l'Île de-France ne peuvent donc servir à restaurer un édifice de Champagne ou de Bourgogne. Ces différences d'écoles subsistent assez tard ; elles sont marquées suivant une loi qui n'est pas régulièrement suivie. Ainsi, par exemple si l'art du XIV^e siècle de la Normandie séquanais se rapproche beaucoup de celui de l'Île-de-France à la même époque, la renaissance normande diffère essentiellement de la renaissance de Paris et de ses environs. Dans quelques provinces méridionales, l'architecture dite gothique ne fut jamais qu'une importation ; donc un édifice gothique de Clermont, par exemple, peut être sorti d'une école, et, à la même époque, un édifice de Carcassonne d'une autre. L'architecte chargé d'une restauration doit donc connaître exactement, non-seulement les styles afférents à chaque période de l'art, mais aussi les styles appartenant à chaque école. Ce n'est pas seulement pendant le moyen âge que ces différences s'observent ; le même phénomène apparaît dans les monuments de l'antiquité grecque et romaine. Les monuments romains de l'époque antonine qui couvrent le midi de la France diffèrent sur bien des points des monuments de Rome de la même époque. Le romain des côtes orientales de l'Adriatique ne peut être confondu avec le romain de l'Italie centrale, de la Province ou de la Syrie.

Mais pour nous en tenir ici au moyen âge, les difficultés s'accumulent en présence de la restauration. Souvent des monuments ou des parties de monuments d'une certaine époque et d'une certaine école ont été réparés à diverses reprises, et cela par des artistes qui n'appartenaient pas à la province ou se trouve bâti cet édifice. De là des embarras considérables. S'il s'agit de restaurer et les parties primitives et les parties modifiées, faut-il ne pas tenir compte des dernières et rétablir l'unité de style dérangée, ou reproduire exactement le tout avec les modifications postérieures ? C'est alors que l'adoption absolue d'un des deux partis peut offrir des dangers, et qu'il est nécessaire, au contraire, en n'admettant aucun des deux principes d'une manière absolue, d'agir en raison des circonstances particulières. Quelles sont ces circonstances particulières ? Nous ne pourrions les indiquer toutes ; il nous suffira d'en signaler quelques-unes parmi les plus importantes, afin de faire ressortir le côté critique du travail. Avant tout, avant d'être archéologue, l'architecte chargé d'une restauration doit être constructeur habile et expérimenté, non pas seulement à un point de vue général, mais au point de vue particulier ; c'est-à-dire qu'il doit connaître les procédés de construction admis aux différentes époques de notre art et dans les diverses écoles. Ces procédés de construction ont une valeur relative et ne sont pas tous également bons. Quelques-uns même ont dû être abandonnés parce qu'ils étaient défectueux. Ainsi, par exemple, tel édifice bâti au XII^e siècle, et qui n'avait pas de chéneaux sous les égouts des combles, a dû être restauré au XIII^e siècle et muni de chéneaux avec écoulements combinés. Tout le couronnement est en mauvais état, il s'agit de le refaire en entier. Supprimera-t-on les chéneaux du XIII^e siècle pour rétablir l'ancienne corniche du XII^e, dont on retrouverait d'ailleurs les éléments ? Certes non ; il faudra rétablir la corniche à chéneaux du XIII^e siècle, en lui conservant la forme de cette

époque, puisqu'on ne saurait trouver une corniche à chéneaux du XII^e, et qu'en établir une imaginaire, avec la prétention de lui donner le caractère de l'architecture de cette époque, ce serait faire un anachronisme en pierre. Autre exemple: les voûtes d'une nef du XII^e siècle, par suite d'un accident quelconque, ont été détruites en partie et refaites plus tard, non dans leur forme première, mais d'après le mode alors admis. Ces dernières voûtes, à leur tour, menacent ruine; il faut les reconstruire. Les rétablira-t-on dans leur forme postérieure, ou rétablira-t-on les voûtes primitives? Oui, parce qu'il n'y a nul avantage à faire autrement, et qu'il y en a un considérable à rendre à l'édifice son unité. Il ne s'agit pas ici, comme dans le cas précédent, de conserver une amélioration apportée à un système défectueux, mais de considérer que la restauration postérieure a été faite suivant la méthode ancienne, qui consistait, dans toute réfection ou restauration d'un édifice, à adopter les formes admises dans le temps présent, que nous procédons d'après un principe opposé, consistant à restaurer chaque édifice dans le style qui lui est propre. Mais ces voûtes d'un caractère étranger aux premières et que l'on doit reconstruire, sont remarquablement belles. Elles ont été l'occasion d'ouvrir des verrières garnies de beaux vitraux, elles ont été combinées de façon à s'arranger avec tout un système de construction extérieure d'une grande valeur. Détruira-t-on tout cela pour se donner la satisfaction de rétablir la nef primitive dans sa pureté? Mettra-t-on ces verrières en magasin? Laissera-t-on, sans motif, des contre-forts et arcs-boutants extérieurs qui n'auraient plus rien à supporter? Non, certes. On le voit donc, les principes absolus en ces matières peuvent conduire à l'absurde.

Il s'agit de reprendre en sous-œuvre les piliers isolés d'une salle, lesquels s'écrasent sous sa charge, parce que les matériaux employés sont trop fragiles et trop bas d'assises. À plusieurs époques, quelques-uns de ces piliers ont été repris, et on leur a donné des sections qui ne sont point celles tracées primitivement. Devrons-nous, en refaisant ces piliers à neuf, copier ces sections variées, et nous en tenir aux hauteurs d'assises anciennes, lesquelles sont trop faibles? Non; nous reproduirons pour tous les piliers la section primitive, et nous les élèverons en gros blocs pour prévenir le retour des accidents qui sont la cause de notre opération. Mais quelques-uns de ces piliers ont eu leur section modifiée par suite d'un projet de changement que l'on voulait faire subir au monument; changement qui, au point de vue des progrès de l'art, est d'une grande importance, ainsi que cela eut lieu, par exemple, à Notre-Dame de Paris au XIV^e siècle. Les reprenant en sous-œuvre, détruirons-nous cette trace si intéressante d'un projet qui n'a pas été entièrement exécuté, mais qui dénote les tendances d'une école? Non; nous les reproduirons dans leur forme modifiée, puisque ces modifications peuvent éclaircir un point de l'histoire de l'art. Dans un édifice du XIII^e siècle, dont l'écoulement des eaux se faisait par les larmiers, comme à la cathédrale de Chartres, par exemple, on a cru devoir, pour mieux régler cet écoulement, ajouter des gargouilles aux chéneaux pendant le XV^e siècle. Ces gargouilles sont mauvaises, il faut les remplacer. Substituerons-nous à leur place, sous prétexte d'unité, des gargouilles du XIII^e siècle? Non; car nous détruirions ainsi les traces d'une disposition primitive intéressante. Nous insisterons au contraire sur la restauration postérieure, en maintenant son style.

Entre les contre-forts d'une nef, des chapelles ont été ajoutées après coup. Les murs sous les fenêtres de ces chapelles et les pieds-droits des baies ne se relient en aucune façon avec ces contre-forts plus anciens, et font bien voir que ces constructions sont ajoutées après coup. Il est nécessaire de reconstruire, et les parements extérieurs de ces contre-forts qui sont rongés par le temps, et les fermetures des chapelles. Devrons-nous relier ces deux constructions d'époques différentes et que nous restaurons en même temps? Non; nous conserverons soigneusement l'appareil distinct des deux parties, les déliaisons, afin que l'on puisse toujours reconnaître, que les chapelles ont été ajoutées après coup entre les contre-forts.



CATEDRAL DE SENS

Vista desde la iglesia de Saint-Martin-du-Tertre.

Imagen: *Wikimedia Commons*

De même, dans les parties cachées des édifices, devons-nous respecter scrupuleusement toutes les traces qui peuvent servir à constater des adjonctions, des modifications aux dispositions primitives.

Il existe certaines cathédrales en France, parmi celles refaites à la fin du XII^e siècle, qui n'avaient point de transept. Telles sont, par exemple, les cathédrales de Sens, de Meaux, de Senlis. Aux XIV^e et XV^e siècles, des transepts ont été ajoutés aux nefs, en prenant deux de leurs travées. Ces modifications ont été plus ou moins adroitement faites; mais, pour les yeux exercés, elles laissent subsister des traces des dispositions primitives. C'est dans des cas semblables que le restaurateur doit être scrupuleux jusqu'à l'excès, et qu'il doit plutôt faire ressortir les traces de ces modifications que les dissimuler.

Mais s'il s'agit de faire à neuf des portions de monuments dont il ne reste nulle trace, soit par des nécessités de constructions, soit pour compléter une œuvre mutilée, c'est alors que l'architecte chargé d'une restauration doit se bien pénétrer du style propre au mouvement dont la restauration lui est confiée. Tel pinacle du XIII^e siècle, copié sur un édifice du même temps, fera une tache si vous le transportez sur un autre. Tel profil pris sur un petit édifice jurera appliqué à un grand. C'est d'ailleurs une erreur grossière de croire qu'un membre d'architecture du moyen âge peut être grandi ou diminué impunément. Dans cette architecture, chaque membre est à l'échelle du monument pour lequel il est composé. Changer cette échelle, c'est rendre ce membre difforme. Et à ce sujet nous ferons remarquer que la plupart des monuments *gothiques* que l'on élève à neuf aujourd'hui reproduisent souvent à une autre échelle des édifices connus. Telle église sera un diminutif de la cathédrale de Chartres, telle autre de l'église Saint-Ouen de Rouen. C'est partir d'un principe opposé à celui qu'admettaient, avec tant de raison, les maîtres du moyen âge. Mais si ces défauts sont choquants dans des édifices neufs et leur enlèvent toute valeur, ils sont monstrueux lorsqu'il s'agit de restaurations. Chaque monument du moyen âge à son échelle relative à l'ensemble, bien que cette échelle soit toujours soumise à la dimension de l'homme. Il faut donc y regarder à deux fois lorsqu'il s'agit de compléter des parties manquantes à un édifice du moyen âge, et s'être bien pénétré de l'échelle admise par le constructeur primitif.

Dans les restaurations, il est une condition dominante qu'il faut toujours avoir présente à l'esprit. C'est de ne substituer à toute partie enlevée que des matériaux meilleurs et des moyens plus énergiques ou plus parfaits. Il faut que l'édifice restauré ait passé pour l'avenir, par suite de l'opération à laquelle on l'a soumis, un bail plus long que celui déjà écoulé. On ne peut nier que tout travail de restauration est pour une construction une épreuve assez dure. Les échafauds, les étais, les arrachements nécessaires, les enlèvements partiels de maçonnerie, causent dans l'œuvre un ébranlement qui parfois a déterminé des accidents très-graves. Il est donc prudent de compter que toute construction laissée a perdu une certaine partie de sa force, par suite de ces ébranlements, et que vous devez suppléer à cet amoindrissement de forces par la puissance des parties neuves, par des perfectionnements dans le système de la structure, par des chaînages bien entendus, par des résistances plus grandes. Inutile de dire que le choix des matériaux entre pour une grande part dans les travaux, de restauration. Beaucoup d'édifices ne menacent ruine que par la faiblesse ou la qualité médiocre des matériaux employés. Toute pierre à enlever doit donc être remplacée par une pierre d'une qualité supérieure. Tout système de cramponnage supprimé doit être remplacé par un chaînage continu posé à la place occupée par ces crampons ; car on ne saurait modifier les conditions d'équilibre d'un monument qui a six ou sept siècles d'existence, sans courir des risques. Les constructions, comme les individus, prennent certaines habitudes d'être avec lesquelles il faut compter. Ils ont (si l'on ose ainsi s'exprimer) leur tempérament, qu'il faut étudier et bien connaître avant d'entreprendre un traitement régulier. La nature des matériaux, la qualité des mortiers, le sol, le système général de la structure par points d'appui verticaux ou par liaisons horizontales, le poids et le plus ou moins de concrétion des voûtes, le plus ou moins d'élasticité de la bâtisse, constituent des tempéraments différents. Dans tel édifice où les points d'appui verticaux sont fortement roidis par des colonnes en délit, comme en Bourgogne, par exemple, les constructions se comporteront tout autrement que dans un édifice de Normandie ou de Picardie, où toute la structure est faite en petites assises basses. Les moyens de reprises, d'étalement qui réussiront ici, causeront ailleurs des accidents. Si l'on peut reprendre impunément par parties une pile composée entièrement d'assises basses, ce même travail, exécuté derrière des colonnes en délit, causera des brisures. C'est alors qu'il faut bourrer les joints de mortier à l'aide de palettes de fer et à coups de marteau, pour éviter toute dépression si minime qu'elle soit ; qu'il faut même, en certains cas, enlever les monostyles pendant les reprises des assises, pour les replacer après que tout le travail en sous-cœuvre est achevé et a pris le temps de s'asseoir.

Si l'architecte chargé de la restauration d'un édifice doit connaître les formes, les styles appartenant à cet édifice et à l'école dont il est sorti, il doit mieux encore, s'il est possible, connaître sa structure, son anatomie, son tempérament, car avant tout il faut qu'il le fasse vivre. Il faut qu'il ait pénétré dans toutes les parties de cette structure, comme si lui-même l'avait dirigée, et cette connaissance acquise, il doit avoir à sa disposition plusieurs moyens pour entreprendre un travail de reprise. Si l'un de ces moyens vient à faillir, un second, un troisième, doivent être tout prêts.

N'oublions pas que les monuments du moyen âge ne sont pas construits comme les monuments de l'antiquité romaine, dont la structure procède par résistances passives, opposées à des forces actives. Dans les constructions du moyen âge, tout membre agit. Si la voûte pousse, l'arc-boutant ou le contre-fort contre-butent. Si un sommier s'écrase, il ne suffit pas de l'étayer verticalement, il faut prévenir les poussées diverses qui agissent sur lui en sens inverse. Si un arc se déforme, il ne suffit point de le cintrer, car il sert de butée à d'autres arcs qui ont une action oblique. Si vous enlevez un poids quelconque sur une pile, ce poids a une action de pression à laquelle il faut suppléer. En un mot, vous n'avez pas à maintenir des forces inertes agissant seulement dans le sens vertical, mais des forces qui toutes agissent en sens opposé, pour établir un équilibre ; tout enlèvement d'une partie tend donc à déranger cet équilibre. Si ces problèmes posés au restaurateur déroutent et embarrassent à chaque instant le constructeur qui n'a pas fait une appréciation exacte de ces conditions d'équilibre, ils deviennent un stimulant pour celui qui connaît bien l'édifice à réparer. C'est une guerre,

une suite de manœuvres qu'il faut modifier chaque jour par une observation constante des effets qui peuvent se produire. Nous avons vu, par exemple, des tours, des clochers établis sur quatre points d'appui, porter les charges, par suite de reprises en sous-œuvre, tantôt sur un point, tantôt sur un autre, et dont l'axe changeait son point de projection horizontale de quelques centimètres en vingt-quatre heures.

Ce sont là de ces effets dont l'architecte expérimenté se joue, mais à la condition d'avoir toujours dix moyens pour un de prévenir un accident ; à la condition d'inspirer assez de confiance aux ouvriers, pour que des paniques ne puissent vous enlever les moyens de parer à chaque événement, sans délais, sans tâtonnements, sans manifester des craintes. L'architecte, dans ces cas difficiles qui se présentent souvent pendant les restaurations, doit avoir tout prévu, jusqu'aux effets les plus inattendus, et doit avoir en réserve, sans hâte et sans trouble, les moyens d'en prévenir les conséquences désastreuses. Disons que dans ces sortes de travaux les ouvriers, qui chez nous comprennent fort bien les manœuvres qu'on leur ordonne, montrent autant de confiance et de dévouement lorsqu'ils ont éprouvé la prévoyance et le sang-froid du chef, qu'ils montrent de défiance lorsqu'ils aperçoivent l'apparence d'un trouble dans les ordres donnés.

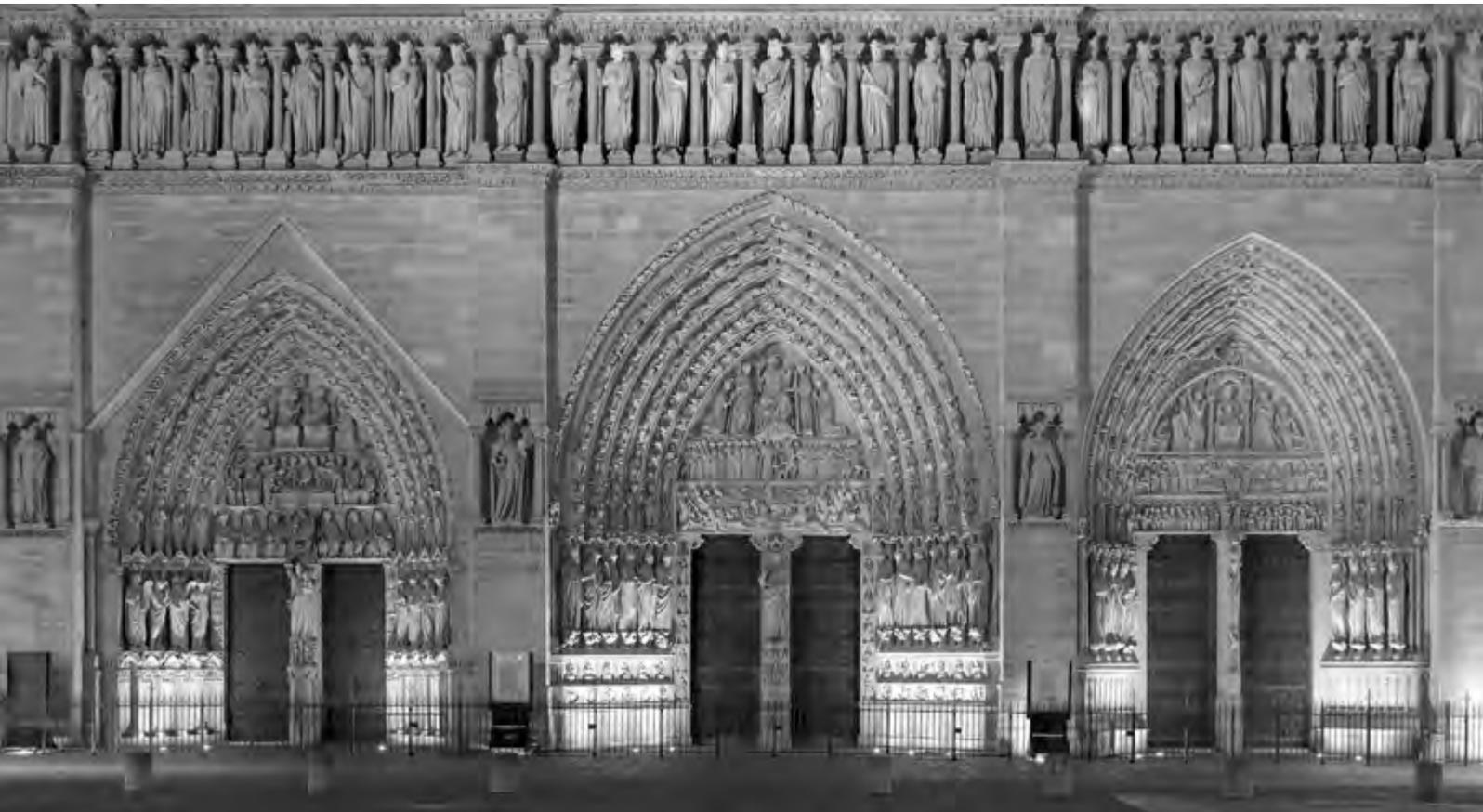
Les travaux de restauration qui, au point de vue sérieux, pratique, appartiennent à notre temps, lui feront honneur. Ils ont forcé les architectes à étendre leurs connaissances, à s'enquérir des moyens énergiques, expéditifs, sûrs ; à se mettre en rapports plus directs avec les ouvriers de bâtiments, à les instruire aussi, et à former des noyaux, soit en province, soit à Paris, qui fournissent, à tout prendre, les meilleurs sujets, dans les grands chantiers.

C'est grâce à ces travaux de restauration, que des industries importantes se sont relevées⁶, que l'exécution des maçonneries est devenue plus soignée, que l'emploi des matériaux s'est répandu ; car les architectes chargés de travaux de restauration, souvent dans des villes ou villages ignorés, dépourvus de tout, ont dû s'enquérir de carrières, au besoin en faire rouvrir d'anciennes, former des ateliers. Loin de trouver toutes les ressources que fournissent les grands centres, ils ont dû en créer, façonner des ouvriers, établir des méthodes régulières, soit comme comptabilité, soit comme conduite de chantiers. C'est ainsi que des matériaux qui étaient inexploités ont été mis dans la circulation ; que des méthodes régulières se sont répandues dans des départements qui n'en possédaient pas ; que des centres d'ouvriers devenus capables ont fourni des sujets dans un rayon étendu ; que l'habitude de résoudre des difficultés de construction s'est introduite au milieu de populations sachant à peine élever les maisons les plus simples. La centralisation administrative française a des mérites et des avantages que nous ne lui contestons pas, elle a cimenté l'unité politique ; mais il ne faut pas se dissimuler ses inconvénients. Pour ne parler ici que de l'architecture, la centralisation a non-seulement enlevé aux provinces leurs écoles, et avec elles les procédés particuliers, les industries locales, mais les sujets capables qui tous venaient s'absorber à Paris ou dans deux ou trois grands centres ; si bien que dans les chefs-lieux de département, il y a trente ans, on ne trouvait ni un architecte, ni un entrepreneur, ni un chef d'atelier, ni un ouvrier en état de diriger et d'exécuter des travaux quelque peu importants. Il suffit, pour avoir la preuve de ce que nous disons ici, de regarder en passant les églises, mairies, les marchés, hôpitaux, etc., bâtis de 1815 à 1835, et qui sont restés debout dans les villes de province (car beaucoup n'ont eu qu'une durée éphémère). Les neuf dixièmes de ces édifices (nous ne parlons pas de leur style) accusent une ignorance douloureuse des principes les plus élémentaires de la construction. La centralisation conduisait, en fait d'architecture, à la barbarie. Le savoir,

⁶ C'est dans les chantiers de restauration que les industries de la serrurerie fine forgée, de la plomberie ouvragée, de la menuiserie, comprise comme une structure propre ; de la vitrerie d'art, de la peinture murale, se sont relevées de l'état d'abaissement où elles étaient tombées au commencement du siècle. Il serait intéressant de donner un état de tous les ateliers formés par les travaux de restauration, et dans lesquels les plus ardents détracteurs de ces sortes d'entreprises sont venus chercher des ouvriers et des méthodes. On comprendra le motif qui nous interdit de fournir une pièce de cette nature.

les traditions, les méthodes, l'exécution matérielle, se retiraient peu à peu des extrémités. Si encore, à Paris, une école dirigée vers un but utile et pratique avait pu rendre aux membres éloignés des artistes capables de diriger des constructions, les écoles provinciales n'auraient pas moins été perdues, mais on aurait ainsi renvoyé sur la surface du territoire des hommes qui, comme cela se voit dans le service des ponts et chaussées, maintiennent à un niveau égal toutes les constructions entreprises dans les départements. L'école d'architecture établie à Paris, et établie à Paris seulement, songeait à toute autre chose; elle formait des lauréats pour l'Académie de France à Rome, bons dessinateurs, nourris de chimères, mais fort peu propres à diriger un chantier en France au XIX^e siècle. Ces élus, rentrés sur le sol natal après un exil de cinq années, pendant lequel ils avaient relevé quelques monuments antiques, n'ayant jamais été mis aux prises avec les difficultés pratiques du métier, préféraient rester à Paris, en attendant qu'on leur confiât quelque œuvre digne de leur talent, au labeur journalier que leur offrait la province. Si quelques-uns d'entre eux retournaient dans les départements, ce n'était que pour occuper des positions supérieures dans nos plus grandes villes. Les localités secondaires restaient ainsi en dehors de tout progrès d'art, de tout savoir, et se voyaient contraintes de confier la direction des travaux municipaux à des conducteurs des ponts et chaussées, à des arpenteurs, voire à des maîtres d'école un peu géomètres. Certes, les premiers qui pensèrent à sauver de la ruine les plus beaux édifices sur notre sol, légués par le passé, et qui organisèrent le service des monuments historiques, n'agirent que sous une inspiration d'artistes. Ils furent effrayés de la destruction qui menaçait tous ces débris si remarquables, et des actes de vandalisme accomplis chaque jour avec la plus aveugle indifférence; mais ils ne purent prévoir tout d'abord les résultats considérables de leur œuvre,

CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS. Detalle de la fachada oeste. Imagen: Valerie Magar



au point de vue purement utile. Cependant ils ne tardèrent point à reconnaître que plus les travaux qu'ils faisaient exécuter se trouvaient placés dans des localités isolées, plus l'influence bienfaisante de ces travaux se faisait sentir et rayonnait, pour ainsi dire. Après quelques années, des localités où l'on n'exploitait plus de belles carrières, où l'on ne trouvait ni un tailleur de pierre, ni un charpentier, ni un forgeron capable de façonner autre chose que des fers de chevaux, fournissaient à tous les arrondissements voisins d'excellents ouvriers, des méthodes économiques et sûres, avaient vu s'élever de bons entrepreneurs, des appareilleurs subtils, et inaugurer des principes d'ordre et de régularité dans la marche administrative des travaux. Quelques-uns de ces chantiers virent la plupart de leurs tailleurs de pierre fournir des appareilleurs pour un grand nombre d'ateliers. Heureusement, si dans notre pays la routine règne parfois en maîtresse dans les sommités, il est aisé de la vaincre en bas, avec de la persistance et du soin. Nos ouvriers, parce qu'ils sont intelligents, ne reconnaissent guère que la puissance de l'intelligence. Autant ils sont négligents et indifférents dans un chantier où le salaire est la seule récompense et la discipline le seul moyen d'action, autant ils sont actifs, soigneux, là où ils sentent une direction méthodique, sûre dans ses allures, où l'on prend la peine de leur expliquer l'avantage ou l'inconvénient de telle méthode. L'amour-propre est le stimulant le plus énergique chez ces hommes attachés à un travail manuel, et, en s'adressant à leur intelligence, à leur raison, on peut tout en obtenir.

Aussi avec quel intérêt les architectes qui s'étaient attachés à cette œuvre de la restauration de nos anciens monuments, ne suivaient-ils pas de semaine en semaine les progrès de ces ouvriers arrivant peu à peu à se prendre d'amour pour l'œuvre à laquelle ils concouraient? Il y aurait de notre part de l'ingratitude à ne pas consigner dans ces pages les sentiments de désintéressement, le dévouement qu'ont bien souvent manifestés ces ouvriers de nos chantiers de restauration; l'empressement avec lequel ils nous aidaient à vaincre des difficultés qui semblaient insurmontables, les périls même qu'ils affrontaient gaiement quand ils avaient une fois entrevu le but à atteindre. Ces qualités, nous les trouvons dans nos soldats, est-il surprenant qu'elles existent chez nos ouvriers?

Les travaux de restauration entrepris en France, d'abord sous la direction de la commission des monuments historiques, et plus tard par le service des édifices dits *diocésains*, ont donc non-seulement sauvé de la ruine des œuvres d'une valeur incontestable, mais ils ont rendu un service immédiat. Le travail de la commission a ainsi combattu, jusqu'à un certain point, les dangers de la centralisation administrative en fait de travaux publics; il a rendu à la province ce que l'École des beaux-arts ne savait pas lui donner. En présence de ces résultats, dont nous sommes loin d'exagérer l'importance, si quelques-uns de ces docteurs qui prétendent régenter l'art de l'architecture sans avoir jamais fait poser une brique, décrètent du fond de leur cabinet que ces artistes ayant passé une partie de leur existence à ce labeur périlleux, pénible, dont la plupart du temps on ne retire ni grand honneur, ni profit, ne sont pas des architectes; s'ils cherchent à les faire condamner à une sorte d'ostracisme et à les éloigner des travaux à la fois plus honorables et plus fructueux, et surtout moins difficiles, leurs manifestes et leurs dédains seront oubliés depuis longtemps, que ces édifices, une des gloires de notre pays, préservés de la ruine, resteront encore debout pendant des siècles, pour témoigner du dévouement de quelques hommes plus attachés à perpétuer cette gloire qu'à leurs intérêts particuliers.

Nous n'avons fait qu'entrevoir d'une manière générale les difficultés qui se présentent à l'architecte chargé d'une restauration, qu'indiquer, comme nous l'avons dit d'abord, un programme d'ensemble posé par des esprits critiques. Ces difficultés cependant ne se bornent pas à des faits purement matériels. Puisque tous les édifices dont on entreprend la restauration ont une destination, sont affectés à un service, on ne peut négliger ce côté d'utilité pour se renfermer entièrement dans le rôle de restaurateur d'anciennes dispositions hors d'usage. Sorti des mains de l'architecte, l'édifice ne doit pas être moins commode qu'il l'était avant la restauration. Bien souvent les archéologues spéculatifs ne tiennent pas compte de ces nécessités, et blâment vertement l'architecte d'avoir cédé aux nécessités présentes, comme si le monument qui lui est confié était sa chose, et comme s'il n'avait pas à remplir les programmes qui lui sont donnés.

Mais c'est dans ces circonstances, qui se présentent habituellement, que la sagacité de l'architecte doit s'exercer. Il a toujours les facilités de concilier son rôle de restaurateur avec celui d'artiste chargé de satisfaire à des nécessités imprévues. D'ailleurs le meilleur moyen pour conserver un édifice, c'est de lui trouver une destination, et de satisfaire si bien à tous les besoins que commande cette destination, qu'il n'y ait pas lieu d'y faire des changements. Il est clair, par exemple, que l'architecte chargé de faire du beau réfectoire de Saint-Martin des Champs une bibliothèque pour l'École des arts et métiers, devait s'efforcer, tout en respectant l'édifice et en le restaurant même, d'organiser les casiers de telle sorte qu'il ne fût pas nécessaire d'y revenir jamais et d'altérer les dispositions de cette salle.

Dans des circonstances pareilles, le mieux est de se mettre à la place de l'architecte primitif et de supposer ce qu'il ferait, si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui nous sont posés à nous-mêmes. Mais on comprend qu'alors il faut posséder toutes les ressources que possédaient ces maîtres anciens, qu'il faut procéder comme ils procédaient eux-mêmes. Heureusement, cet art du moyen âge, borné par ceux qui ne le connaissent pas à quelques formules étroites, est au contraire, quand on le pénètre, si souple, si subtil, si étendu et libéral dans ses moyens d'exécution, qu'il n'est pas de programme qu'il ne puisse remplir. Il s'appuie sur des principes, et non sur un formulaire ; il peut être de tous les temps et satisfaire à tous les besoins, comme une langue bien faite peut exprimer toutes les idées sans faillir à sa grammaire. C'est donc cette grammaire qu'il faut posséder et bien posséder.

Nous conviendrons que la pente est glissante du moment qu'on ne s'en tient pas à la reproduction littérale, que ces partis ne doivent être adoptés qu'à la dernière extrémité ; mais il faut convenir aussi qu'ils sont parfois commandés par des nécessités impérieuses auxquelles on ne serait pas admis à opposer un *non possumus*. Qu'un architecte se refuse à faire passer des tuyaux de gaz dans une église, afin d'éviter des mutilations et des accidents, on le comprend, parce qu'on peut éclairer l'édifice par d'autres moyens ; mais qu'il ne se prête pas à l'établissement d'un calorifère, par exemple, sous le prétexte que le moyen âge n'avait pas adopté ce système de chauffage dans les édifices religieux, qu'il oblige ainsi les fidèles à s'enrhumer de par l'archéologie, cela tombe dans le ridicule. Ces moyens de chauffage exigeant des tuyaux de cheminée, il doit procéder, comme l'aurait fait un maître du moyen âge s'il eût été dans l'obligation d'en établir, et surtout ne pas chercher à dissimuler ce nouveau membre, puisque les maîtres anciens, loin de dissimuler un besoin, cherchaient au contraire à le revêtir de la forme qui lui convenait, en faisant même de cette nécessité matérielle un motif de décoration. Qu'ayant à refaire à neuf le comble d'un édifice, l'architecte repousse la construction en fer, parce que les maîtres du moyen âge n'ont pas fait de charpentes de fer, c'est un tort, à notre avis, puisqu'il éviterait ainsi les terribles chances d'incendie qui ont tant de fois été fatales à nos monuments anciens. Mais alors ne doit-il pas tenir compte de la disposition des points d'appui ? Doit-il changer les conditions de pondération ? Si la charpente de bois à remplacer chargeait également les murs, ne doit-il pas chercher un système de structure en fer qui présente les mêmes avantages ? Certainement il le doit, et surtout il s'arrangera pour que ce comble de fer ne pèse pas plus que ne pesait le comble de bois. C'est là un point capital. On a eu trop souvent à regretter d'avoir surchargé d'anciennes constructions ; d'avoir restauré des parties supérieures d'édifices avec des matériaux plus lourds que ceux qui furent primitivement employés. Ces oublis, ces négligences, ont causé plus d'un sinistre. Nous ne saurions trop le répéter, les monuments du moyen âge sont savamment calculés, leur *organisme* est délicat. Rien de trop dans leurs œuvres, rien d'inutile ; si vous changez l'une des conditions de cet organisme, vous modifiez toutes les autres. Plusieurs signalent cela comme un défaut ; pour nous, c'est une qualité que nous négligeons un peu trop dans nos constructions modernes, dont on pourrait enlever plus d'un membre sans compromettre leur existence. À quoi, en effet, doivent servir la science, le calcul, si ce n'est, en fait de construction, à ne mettre en œuvre que juste les forces nécessaires ? Pourquoi ces colonnes, si nous les pouvons enlever sans compromettre la solidité de l'ouvrage ? Pourquoi des murs coûteux de 2 mètres d'épaisseur, si des murs de 50 centimètres, renforcés de distance en distance par des contre-forts d'un mètre carré de section, présentent une stabilité suffisante ?

Dans la structure du moyen âge, toute portion de l'œuvre remplit une fonction et possède une action. C'est à connaître exactement la valeur de l'une et de l'autre que l'architecte doit s'attacher, avant de rien entreprendre. Il doit agir comme l'opérateur adroit et expérimenté, qui ne touche à un organe qu'après avoir acquis une entière connaissance de sa fonction, et qu'après avoir prévu les conséquences immédiates ou futures de son opération. S'il agit au hasard, mieux vaut qu'il s'abstienne. Mieux vaut laisser mourir le malade que le tuer.

La photographie, qui chaque jour prend un rôle plus sérieux dans les études scientifiques, semble être venue à point pour aider à ce grand travail de restauration des anciens édifices, dont l'Europe entière se préoccupe aujourd'hui.

En effet, lorsque les architectes n'avaient à leur disposition que les moyens ordinaires du dessin, même les plus exacts, comme la chambre claire, par exemple, il leur était bien difficile de ne pas faire quelques oublis, de ne pas négliger certaines traces à peine apparentes. De plus, le travail de restauration achevé, on pouvait toujours leur contester l'exactitude des procès-verbaux graphiques, de ce qu'on appelle des *états actuels*. Mais la photographie présente cet avantage, de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine. La photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier de leurs opérations. Dans les restaurations, on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même.

Il est, en fait de restauration, un principe dominant dont il ne faut jamais et sous aucun prétexte s'écarter, c'est de tenir compte de toute trace indiquant une disposition. L'architecte ne doit être complètement satisfait et ne mettre les ouvriers à l'œuvre que lorsqu'il a trouvé la combinaison qui s'arrange le mieux et le plus simplement avec la trace restée apparente; décider d'une disposition à priori sans s'être entouré de tous les renseignements qui doivent la commander, c'est tomber dans l'hypothèse, et rien n'est périlleux comme l'hypothèse dans les travaux de restauration. Si vous avez le malheur d'adopter sur un point une disposition qui s'écarte de la véritable, de celle suivie primitivement, vous êtes entraîné par une suite de déductions logiques dans une voie fautive dont il ne vous sera plus possible de sortir, et mieux vous raisonnez dans ce cas, plus vous vous éloignez de la vérité. Aussi, lorsqu'il s'agit, par exemple, de compléter un édifice en partie ruiné; avant de commencer, faut-il tout fouiller, tout examiner, réunir les moindres fragments en ayant le soin de constater le point où ils ont été découverts, et ne se mettre à l'œuvre que quand tous ces débris ont trouvé logiquement leur destination et leur place, comme les morceaux d'un jeu de patience. Faute de ces soins, on se prépare les plus fâcheuses déceptions, et tel fragment que vous découvrirez après une restauration achevée, démontre clairement que vous vous êtes trompé. Sur ces fragments que l'on ramasse dans des fouilles, il faut examiner les lits de pose, les joints, la taille; car il est telle ciselure qui n'a pu être faite que pour produire un certain effet à une certaine hauteur. Il n'est pas jusqu'à la manière dont ces fragments se sont comportés en tombant, qui ne soit souvent une indication de la place qu'ils occupaient. L'architecte, dans ces cas périlleux de reconstruction de parties d'édifices démolis, doit donc être présent lors des fouilles et les confier à des terrassiers intelligents. En remontant les constructions nouvelles, il doit, autant que faire se peut, replacer ces débris anciens, fussent-ils altérés: c'est une garantie qu'il donne et de la sincérité et de l'exactitude de ses recherches.

Nous en avons assez dit pour faire comprendre les difficultés que rencontre l'architecte chargé d'une restauration, s'il prend ses fonctions au sérieux, et s'il veut non-seulement paraître sincère, mais achever son œuvre avec la conscience de n'avoir rien abandonné au hasard et de n'avoir jamais cherché à se tromper lui-même.

Versión del texto
en ESPAÑOL

ESCULTURA DE VIOLLET-LE-DUC.
Catedral de Notre-Dame de París
Imagen: Wikimedia Commons



Restauración

EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC

Publicación original: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1975) « Restauration », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VIII, Ve A. Morel et Cie., Editeurs, Paris, pp. 14-34.

Traducción de Valerie Magar y Bernardo Gómez-Pimienta

La palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es restablecerlo en un estado completo que pudo no haber existido nunca.

Fue sólo a partir del segundo cuarto de nuestro siglo cuando se ha pretendido restaurar edificios de otras épocas, y no sabemos que se haya definido de manera clara la restauración arquitectónica. Quizás sea oportuno hacer un balance exacto de lo se entiende o lo que se debe entender por *una restauración*, ya que al parecer se han producido numerosos equívocos por el sentido que se atribuye o que debe atribuirse a esta operación.

Hemos dicho que la palabra y la cosa son modernas, y en efecto ninguna civilización, ningún pueblo, en los tiempos pasados ha concebido las restauraciones como nosotros las entendemos en la actualidad.

En Asia, antaño como ahora, cuando un templo o un palacio padecía las degradaciones generadas por el tiempo, se elevaba o se eleva otro a su lado. No por ello se destruye el edificio antiguo; se le abandona a la acción de los siglos, que se apropian de éste como de algo que le pertenece, para roerlo poco a poco. Los romanos restituían pero no restauraban, y la prueba es que el latín no tiene una palabra que corresponda a nuestro término restauración, de acuerdo con el significado que se le da ahora. *Instaurare*, *reficere*, *renovare* no significan restaurar, sino restablecer, volver a hacerlo de nuevo. Cuando el emperador Adriano pretendió arreglar varios monumentos de la Antigua Grecia o de Asia Menor, procedió de tal manera que hoy levantaría en contra suya a todas las sociedades arqueológicas de Europa, aunque pretendiera tener conocimientos de anticuario. No se pueden considerar las obras realizadas en el templo del Sol en Baalbek, como una restauración, sino como una reconstrucción, según el modo admitido en el momento en que se llevó a cabo dicha reconstrucción. Incluso los Ptolomeos, que se preciaban de arcaísmo, no respetaban en absoluto las formas de los monumentos de las antiguas dinastías de Egipto, sino que las restituían siguiendo la moda de su tiempo. En cuanto a los griegos, lejos de restaurar, es decir de reproducir exactamente las formas de los edificios que habían sufrido degradaciones, claramente creían hacerlo bien al darle el sello de su época a aquellos trabajos que se habían vuelto necesarios. Levantar un arco de triunfo como el de Constantino en Roma, con los fragmentos arrancados del arco de Trajano no es ni una restauración, ni una reconstrucción; es un acto de vandalismo, un saqueo de bárbaros. Cubrir de estuco la arquitectura del templo de la Fortuna viril en Roma tampoco es algo que pueda considerarse como una restauración; es una mutilación.

Hay que reconocer que el gusto por las restauraciones si no arcaicas, consideradas como la renovación de edificios, se manifestó siempre al final de los periodos de civilización en las sociedades. Se restauraban, o más bien se reparaban los monumentos antiguos en Grecia cuando se extinguía el genio griego para la pesada mano de Roma. El imperio mismo empezó a restaurar los templos en el momento en el que lo iba a sustituir la iglesia, y en nuestro caso, fue con una especie de prisa que se retomaron, repararon y culminaron numerosas iglesias católicas en vísperas de la reforma.

Por otra parte, el igual que la Antigüedad, la Edad Media tampoco tuvo el sentido de las restauraciones como las comprendemos en la actualidad; lejos de ello. Cuando debía remplazar un capitel roto en un edificio del siglo XII, se colocaba en su lugar un capitel del siglo XIII, XIV o XV. Si en un largo friso con repetición de detalles florales del siglo XIII llegaba a faltar un fragmento, uno sólo, se incrustaba en su lugar un ornamento al estilo del momento. Por ello ocurrió muchas veces, antes de que el estudio atento de los estilos se llevara a sus últimos límites, que se considerara a esas modificaciones como extrañezas, y que se atribuyeran fechas erróneas a fragmentos que se hubieran debido considerar como interpolaciones en un texto.

Podría decirse que existe el mismo peligro al reproducir como un facsímil todo lo que se encuentra en un edificio, como al tener la pretensión de sustituir con formas posteriores aquellas que debían existir primitivamente. En el primer caso, la buena fe, la sinceridad del artista pueden producir los errores más graves, al consagrar, por así decirlo, una interpolación; en el segundo caso, la sustitución de una forma primitiva por una forma existente, reconocida como posterior, también hace desaparecer las huellas de una reparación cuya causa conocida quizás hubiera permitido constatar la presencia de una disposición excepcional. Explicaremos esto en un momento.

Nuestro tiempo, y sólo nuestro tiempo desde el comienzo de los siglos históricos, adoptó frente al pasado una actitud inusitada. Buscó analizarlo, compararlo, clasificarlo y formar su verdadera historia, siguiendo paso a paso la marcha, los progresos, las transformaciones de la humanidad. Un hecho tan extraño no puede ser, como lo suponen algunos espíritus superficiales, una moda, un capricho, una debilidad, ya que el fenómeno es complejo. Cuvier, a través de sus trabajos de anatomía comparada, de sus investigaciones geológicas, develó de golpe a sus contemporáneos la historia del mundo antes del reinado del hombre. La imaginación le ha seguido con entusiasmo en esta nueva vía. Otros filólogos, después de él, descubrieron los orígenes de las lenguas europeas, todas provenientes de una misma fuente. Los etnólogos han impulsado sus trabajos hacia el estudio de las razas y sus aptitudes. Finalmente están los arqueólogos que, desde la India hasta Egipto y Europa, comparan, discuten, separan las producciones de arte, develan sus orígenes, sus filiaciones y llegan poco a poco, por un método analítico, a coordinarlos en función de determinadas leyes. Ver en esto una fantasía, una moda, un estado de malestar moral, implica juzgar un hecho de alcance considerable con cierta ligereza. Valdría lo mismo pretender que los hechos develados por la ciencia, desde Newton, son el resultado de un capricho del espíritu humano. Si el hecho es considerable en su conjunto, ¿cómo podría no tener importancia en sus detalles? Todos esos trabajos se concatenan y se apoyan mutuamente. Si el europeo llegó a esta fase del espíritu humano, a la par de caminar a pasos redoblados hacia destinos futuros, y posiblemente porque camina de prisa, y siente la necesidad recoger todo su pasado, como se recoge una gran biblioteca para preparar sus labores futuras, ¿es razonable acusarlo de dejarse llevar por un capricho o por una fantasía efímera? Y entonces, quienes están atrasados, los ciegos, ¿no son aquellos mismos que desdeñan esos estudios, pretendiendo considerarlos como un amasijo inútil? Disipar esos prejuicios, exhumar esas verdades olvidadas ¿no es al contrario, uno de los modos más activos para desarrollar el progreso?



CARCASSONNE
Imagen: Wikimedia Commons

Si nuestro tiempo sólo tuviera para transmitir a los siglos futuros ese nuevo método de estudio del pasado, ya sea en el orden material, ya sea en el orden moral, habría sin duda merecido la posteridad. Pero lo sabemos de sobra; nuestro tiempo no se contenta con echar una mirada escrutadora hacia atrás: ese trabajo retrospectivo no hace más que desarrollar los problemas planteados en el futuro y facilitar su solución. Es la síntesis que sigue al análisis.

Sin embargo, esos escudriñadores del pasado, esos arqueólogos, al exhumar pacientemente los más mínimos vestigios de artes que se suponían perdidas, deben vencer los prejuicios cuidadosamente mantenidos por la amplia clase de personas para quienes todo descubrimiento o todo nuevo horizonte implica la pérdida de una tradición, es decir de un estado de quietud del espíritu bastante cómodo. La historia de Galileo es de todos los tiempos. Puede elevarse uno o varios peldaños, pero se encuentra siempre en los niveles que asciende la humanidad. Señalemos de paso que las épocas marcadas por algún gran movimiento hacia adelante se han distinguido entre todas por un estudio, al menos parcial, del pasado. En Occidente el siglo XII fue un verdadero renacimiento político, social, filosófico, artístico y literario; al mismo tiempo, algunos hombres apoyaban ese movimiento por sus investigaciones del pasado. El siglo XVI presentó el mismo fenómeno. Los arqueólogos no deben entonces inquietarse mucho de ese tiempo de pausa que se les pretende imponer, ya que no sólo en Francia, sino en toda Europa, su trabajo es apreciado por un público ávido de penetrar con ellos en épocas anteriores. Si a veces esos arqueólogos dejan el polvo del pasado para lanzarse en la polémica, no es tiempo perdido, ya que la polémica engendra ideas y obliga a un análisis más atento de problemas dudosos; la contradicción ayuda a resolverlos. No acusemos entonces a esos espíritus inmovilizados en la contemplación del presente o atados a prejuicios revestidos

con el nombre de tradición, que cierran los ojos ante las riquezas exhumadas del pasado, y que pretenden datar a la humanidad con su fecha de nacimiento, ya que esto nos obliga a todos a suplir su miopía y a mostrarles de cerca el resultado de nuestras investigaciones.

Pero qué decir de esos fanáticos, buscadores de algunos tesoros, que no permiten que se excave en un suelo que han descuidado, que consideran al pasado como una materia para explotar con la ayuda de un monopolio y que declaran en voz alta que la humanidad sólo ha producido obras dignas de conservar durante algunos periodos históricos que ellos mismos han delimitado; que pretenden arrancar capítulos enteros de la historia de los trabajos humanos; que se erigen como censores de la clase de los arqueólogos diciéndoles: "Tal veta es malsana, no la excaven; si la sacan a la luz, los denunciaremos ante sus contemporáneos como corruptores!". Así se trataba hace pocos años a los hombres que dedicaban sus veladas a develar las artes, las costumbres, la literatura de la Edad Media. Si esos fanáticos han disminuido en número, aquellos que persisten son mucho más apasionados en sus ataques, y han adoptado una táctica bastante hábil para imponerse a personas poco dispuestas a ver el fondo de las cosas. Razonan del siguiente modo:

Estudian y pretenden hacernos conocer las artes medievales, entonces desean hacernos regresar a la Edad Media, y excluyen el estudio de la Antigüedad; si los dejamos, habrá mazmorras en cada edificación y una sala de tortura al lado de la sala. Nos hablan de los trabajos de los monjes, por lo tanto desean regresarnos al régimen de los monjes, al diezmo, y volvernos a hacer caer en un ascetismo enervante. Nos hablan de castillos medievales, entonces le tienen rencor a los principios de 89, y si los escuchamos, se restablecerán las faenas.

Lo atractivo es que estos fanáticos (mantenemos el término) nos prodigan el epíteto de *exclusivo* ya que, probablemente, no excluimos el estudio de las artes medievales, y que incluso lo recomendamos.

Se preguntarán qué relación pueden tener esas querellas con el título de este artículo; ahora lo diremos. En Francia, los arquitectos no tienen prisa. Ya hacia fines del primer cuarto de este siglo, los estudios literarios sobre la Edad Media se habían desarrollado de manera seria, pero los arquitectos aún veían en las bóvedas góticas únicamente la *imitación de bosques Germanos* (era una frase consagrada) y en el arco ojival sólo un arte *enfermo*. El arco de sección triangular está roto, por lo tanto está enfermo, es concluyente. Las iglesias de la Edad Media, devastadas durante la revolución, abandonadas, ennegrecidas por el tiempo, podridas por la humedad, no presentaban más que la apariencia de grandes sarcófagos vacíos. De allí las frases fúnebres de Kotzebue, que otros repitieron después.¹ Los interiores de los edificios góticos no inspiraban más que tristeza (lo cual es fácil de creer dado el estado en el que se les había dejado). Las flechas, vistas a través de la bruma, provocaban periodos románticos; se describían los *encajes* de piedra, los *campanarios* erguidos sobre los contrafuertes, las *elegantes columnillas* agrupadas para sostener las bóvedas a alturas *aterroradoras*. Esos testigos de la *piEDAD* (otros decían del fanatismo) *de nuestros padres* no reflejaban más que una especie de estado mitad místico, mitad bárbaro, en el cual el capricho reinaba.

¹ Ver en los *Souvenirs de Paris en 1804*, por August von Kotzebue (trad. del alemán, 1805), su visita a la abadía de Saint-Denis. Se vislumbra en este capítulo la admiración romántica o romanésca por los edificios antiguos. "Al hablar de ese lugar subterráneo, dice el autor, ascendimos en el recinto solitario, en donde el tiempo comienza ahora a pasear su hoz. El anciano (porque siempre hay algún anciano en las ruinas) se enorgullece de que algún día se restaure esta abadía; funda esa esperanza algunas palabras lanzadas por Bonaparte. Pero dado que esas reparaciones serían extremadamente costosas, no se debe pensar en ellas de momento..."

Es inútil extendernos aquí en ese galimatías banal que causó estragos en 1825, y que ya sólo se encuentra en las novelas por entregas de periódicos atrasados. Sea como sea, esas frases vacías, con la ayuda del *Musée des monuments français*, de algunas colecciones como la de Sommerard, hicieron que varios artistas empezaran a examinar con curiosidad esos vestigios de siglos *de ignorancia y de barbarie*. Ese examen, aunque inicialmente un poco superficial y tímido, no dejó de provocar reproches bastante duros. Era necesario esconderse para dibujar esos monumentos elevados por los godos, como decían algunos serios personajes. Fue así como algunos hombres, que sin ser artistas, y que se encontraban por ello fuera de alcance de los círculos académicos, iniciaron con trabajos bastante sobresalientes para la época en que fueron realizados.

En 1830, el Sr. Vitet fue nombrado inspector general de monumentos históricos. Este refinado escritor supo aportar en sus nuevas funciones, no grandes conocimientos arqueológicos que entonces nadie podía poseer, pero sí un espíritu crítico y de análisis que trajo luz a la historia de nuestros antiguos monumentos. En 1831, el Sr. Vitet dirigió al ministro de interior un informe lúcido, metódico, sobre la inspección que había realizado en los departamentos del Norte, que mostró de golpe a los espíritus iluminados tesoros ignorados hasta ese momento, un informe que se considera hasta hoy como una obra de arte en este tipo de estudios. Solicitamos el permiso para citar algunos extractos:

*Sé, dice el autor, que a los ojos de muchas personas conocedoras resulta una paradoja singular hablar seriamente de la escultura medieval. Si se le escuchara, entre los Antoninos y Francisco I, no hubo escultura en Europa, y los escultores no habrían sido más que albañiles incultos y burdos. Basta sin embargo tener ojos y un poco de buena fe para hacer justicia de este prejuicio, y para reconocer que al salir de siglos de pura barbarie, en la Edad Media se alzó una gran y bella escuela de escultura, heredera de procedimientos e incluso del estilo del arte antiguo, aunque moderno en su espíritu y en sus efectos, y que, como todas las escuelas, tuvo sus fases y sus revoluciones; es decir su infancia, su madurez y su decadencia...
...Por ello debe uno estimarse satisfecho cuando el azar nos permite descubrir un rincón bien abrigado, en donde los golpes de martillo no llegaron, algunos fragmentos de esa noble y bella escultura.*

Y como para combatir la influencia de esa fraseología sepulcral empleada cuando se trataba de describir los monumentos de la Edad Media, más adelante el Sr. Vitet se expresa así a propósito de la coloración aplicada a la arquitectura:

En efecto, viajes recientes y experiencias incontestables no permiten dudar más hoy en día que la Grecia antigua llevó tan lejos el gusto por el color, que cubrió de pintura incluso el exterior de sus edificios, aunque sobre la base de algunos fragmentos de mármol desteñidos, nuestros sabios, desde hace tres siglos, nos hacían soñar con esa arquitectura fría y descolorida. Se ha hecho lo mismo con relación a la Edad Media. Resultó que a finales del siglo XVI, gracias al protestantismo, al pedantismo y a muchas otras causas, nuestra imaginación fue cada vez menos viva, menos natural, más apagada por así decirlo, y se blanquearon esas bellas iglesias decoradas, se adquirió el gusto por murallas y carpinterías desnudas, y si se pintaron aún algunas decoraciones interiores, sólo fue en miniatura. Por el hecho de que las cosas han sido así desde hace doscientos o trescientos años, nos habituamos a concluir que siempre había sido así, y que esos pobres monumentos siempre se vieron así de pálidos, y despojados como lo están en la actualidad. Pero si los observan con atención, descubrirán con facilidad algunos retazos de su antiguo ropaje: en cada área en donde se escama el aplanado, encontrarán la pintura primitiva...

Para concluir su informe sobre los monumentos de las provincias septentrionales que visitó, el Sr. Vitet se quedó impresionado por el aspecto imponente de las ruinas del castillo de Coucy, por lo que le dirigió al ministro la siguiente petición, que adquiere hoy en día una pertinencia de lo más mordaz:

Al terminar aquí lo que concierne a los monumentos y su conservación, déjeme Señor Ministro, decir algunas palabras acerca de un monumento posiblemente más impresionante y precioso que todos aquellos de los que acabo de hablar, y para el cual me propongo intentar su restauración. En verdad, es una restauración para la cual no se requerirán ni piedras, ni cemento, sino tan solo algunas hojas de papel. Reconstruir o más bien restituir en su conjunto y hasta sus más mínimos detalles una fortaleza medieval, reproducir su decoración interior y hasta su mobiliario; en una palabra, devolverle su forma, su color, y si oso decirlo, su vida primitiva, tal es el proyecto que me vino inicialmente a la mente al penetrar en el recinto del castillo de Coucy. Esas torres inmensas, ese torreón colosal, parecen, en ciertos aspectos, edificados ayer. Y en sus partes degradadas, ¡cuántos vestigios de pintura, de escultura, de distribuciones internas! ¡Cuántos documentos para la imaginación! ¡Cuántas referencias para guiarla con certeza en el descubrimiento del pasado, sin contar los planos antiguos de Du Cerceau, que, aunque incorrectos, pueden también ser de una gran ayuda!

Hasta ahora este tipo de trabajo sólo se ha aplicado a los monumentos de la antigüedad. Creo que, en el tema de la Edad Media, podría conducir a resultados aún más útiles; ya que las indicaciones que tienen como base hechos más recientes y monumentos más completos, lo que frecuentemente no son más que conjeturas con relación a la antigüedad, adquiriría casi el nivel de certeza cuando se tratara de la Edad Media: y por ejemplo, la restauración de la que hablo, colocada en relación con el castillo tal y como está hoy, no encontraría, espero creerlo, más que pocos incrédulos.

Este programa tan vívidamente trazado por el ilustre crítico hace treinta y cuatro años, lo vemos realizado hoy en día, no en papel, no por medio de dibujos fugitivos, sino en piedra, en madera y en hierro para un castillo no menos interesante, el de Pierrefonds. Han sucedido numerosos eventos desde el informe del inspector general de monumentos históricos en 1831, se han levantado numerosas discusiones sobre arte, y sin embargo las primeras semillas lanzadas por el Sr. Vitet han tenido sus frutos. El Sr. Vitet fue el primero en preocuparse por una restauración seria de nuestros monumentos antiguos; fue el primero en emitir ideas prácticas sobre este tema; fue el primero que hizo intervenir la crítica en este tipo de trabajos: con ello abrió la vía, y otros críticos, otros sabios se lanzaron en ella, seguidos por los artistas.

Catorce años más tarde, el mismo escritor, siempre dedicado a la obra que había iniciado tan bien, hizo historia en la catedral de Noyon, y en ese trabajo excepcional² constató las etapas recorridas por los sabios y por los artistas dedicados a los mismos estudios.

En efecto³, para conocer la historia de un arte, no basta con determinar los diversos periodos que ha recorrido en un lugar dado, sino que se debe seguir su recorrido en todos los lugares en donde se ha producido, indicar las variedades de forma que ha revestido sucesivamente y trazar el cuadro comparativo de todas esas variedades, observando no sólo cada nación, sino cada provincia de un mismo país...

² Ver la *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* por el Sr. L. Vitet y por Daniel Ramée, 1845.

³ Página 38.



CASTILLO DE PIERREFONDS POR VIOLETT-LE-DUC. Acuarela, 1858. *Imagen: Ph. Jeanbor, Archives Larousse.*



CASTILLO DE PIERREFONDS RESTAURADO. Postal. *Imagen: Wikimedia Commons*

Es hacia ese doble objetivo, y con ese espíritu que se dirigieron casi todas las investigaciones emprendidas desde hace veinte años sobre el tema de los monumentos medievales. Ya a inicios del siglo, algunos sabios de Inglaterra y de Alemania nos habían dado el ejemplo con ensayos especialmente aplicados a los edificios de esos dos países. Sus trabajos no habían terminado de penetrar en Francia, y particularmente en Normandía, que suscitaron una viva emulación. En Alsacia, en Lorena, en Languedoc, en Poitou, en todas nuestras provincias, el amor por ese tipo de estudios se propagó de manera rápida, y ahora en cada lugar en donde se trabaja, en cada investigación, se prepararan y se acumulan materiales. La moda, que se desliza y se mezcla con las cosas nuevas, frecuentemente para estropearlas, no respetó esa ciencia naciente y tal vez comprometió su progreso. Las personas del mundo se apresuraron a gozar de ella; pidieron métodos expeditivos para aprender a fechar cada monumento que veían. Por otro lado, algunos estudiosos, empujados por demasiado celo, cayeron en un dogmatismo desprovisto de pruebas e irritado de aseveraciones tajantes, un modo para volver incrédulos a quienes se pretendía convertir. Pero a pesar de esos obstáculos, inherentes a toda tentativa nueva, los verdaderos trabajadores continúan su obra con paciencia y moderación. Las verdades fundamentales están adquiridas; la ciencia existe, ya sólo se trata de consolidarla y extenderla, liberando algunas nociones aún molestas, y acabando algunas demostraciones incompletas. Aún queda mucho por hacer, pero los resultados obtenidos son tales que sin duda el objetivo se alcanzará algún día.

Deberíamos citar la mayor parte de este texto para mostrar cuánto había avanzado su autor en el estudio y la apreciación de esas artes medievales, y cómo la luz se abría paso en las tinieblas circundantes. “Es”, dice el Sr. Vitet después de haber demostrado claramente que la arquitectura de esos tiempos es un arte completo, con sus leyes nuevas y su razón “por falta de haber abierto los ojos que se tratan todas esas verdades como quimeras, y que se cierran en una incredulidad desdeñosa”.⁴

Para entonces el Sr. Vitet había abandonado la inspección general de los monumentos históricos; sus funciones, desde 1835, habían sido confiadas a uno de los espíritus más distinguidos de nuestra época, el Sr. Mérimée.

Fue con esos dos padrinos que se formó un primer núcleo de artistas, jóvenes y deseosos de penetrar en el conocimiento íntimo de esas artes olvidadas; fue bajo su sabia inspiración, siempre sometida a una severa crítica, que se emprendieron restauraciones, primero con gran reserva y después con más audacia y de manera más extendida. De 1835 a 1848 el Sr. Vitet presidió la comisión de monumentos históricos y, durante ese periodo, un gran número de edificios de la antigüedad romana y de la Edad Media en Francia fueron estudiados, y también preservados de la ruina. Hay que decir que el programa de una restauración era entonces algo completamente nuevo. En efecto, sin mencionar las restauraciones hechas en los siglos precedentes, y que no eran más que sustituciones, ya se había intentado, desde inicios del siglo, dar una idea de las artes anteriores mediante composiciones pasablemente fantásticas, pero que pretendían reproducir formas antiguas. El Sr. Lenoir, en el *Musée des monuments français*, conformado por él, había intentado reunir todos los fragmentos salvados de la destrucción, en orden cronológico. Pero se debe mencionar que la imaginación del célebre curador intervino más en este trabajo que el saber y la crítica. De este modo, por ejemplo, la

⁴ Página 45.

tumba de Eloísa y Abelardo, hoy en día transferida al cementerio del Este, estaba compuesta por arcos y columnillas provenientes de la nave lateral de la iglesia abacial de Saint-Denis, con bajo-relieves provenientes de las tumbas de Felipe y de Luis, hermano e hijo de san Luis, con mascarones provenientes de la capilla de la Virgen de Saint-Germain des Prés, y dos estatuas de inicios del siglo XIV. Del mismo modo las estatuas de Carlos V y de Juana de Borbón, provenientes de la tumba de Saint-Denis, estaban colocadas sobre una estructura de madera del siglo XVI arrancadas de la capilla del castillo de Gaillon, y coronadas con un edículo de finales del siglo XIII; que la sala llamada del siglo XIV estaba decorada con una arcada proveniente de la tribuna elevada entre la nave y el presbiterio de la Sainte-Chapelle y las estatuas del siglo XIII adosadas a los pilares del mismo edificio; que a falta de un Luis IX y de una Margarita de Provenza, las estatuas de Carlos V y de Juana de Borbón, que antes decoraban el portal de los Celestinos en París, habían sido rebautizadas con el nombre del santo rey y de su esposa.⁵ Con la destrucción del *Musée des monuments français* en 1816, la confusión no hizo más que incrementarse entre tantos monumentos, transferidos en su mayoría a Saint-Denis.

Por voluntad del emperador Napoleón I, quien en todo se adelantaba a su tiempo, y que comprendía la importancia de las restauraciones, esta iglesia de Saint-Denis estaba destinada no sólo a servir de sepultura a la nueva dinastía, sino a ofrecer un tipo de espécimen de los progresos del arte del siglo XIII a XVI en Francia. El emperador destinó fondos para esa restauración, pero el efecto respondió tan poco a sus expectativas desde los primeros trabajos que el arquitecto entonces encargado de la dirección de la obra debió soportar reproches bastante vivos por parte del soberano, que lo afectaron a tal punto que se dice que murió de pesar.

Esta desdichada iglesia de Saint-Denis fue como el cadáver sobre el que practicaron los primeros artistas que entraron en la vía de la restauración. A lo largo de treinta años, sufrió todas las mutilaciones posibles, al grado de que su solidez se vio comprometida, después de gastos considerables y después de que sus disposiciones antiguas se vieran modificadas y todos los bellos monumentos que contiene fueran trastornados, fue necesario cesar ese costoso experimento y regresar al programa planteado por la comisión de monumentos históricos en materia de restauración.

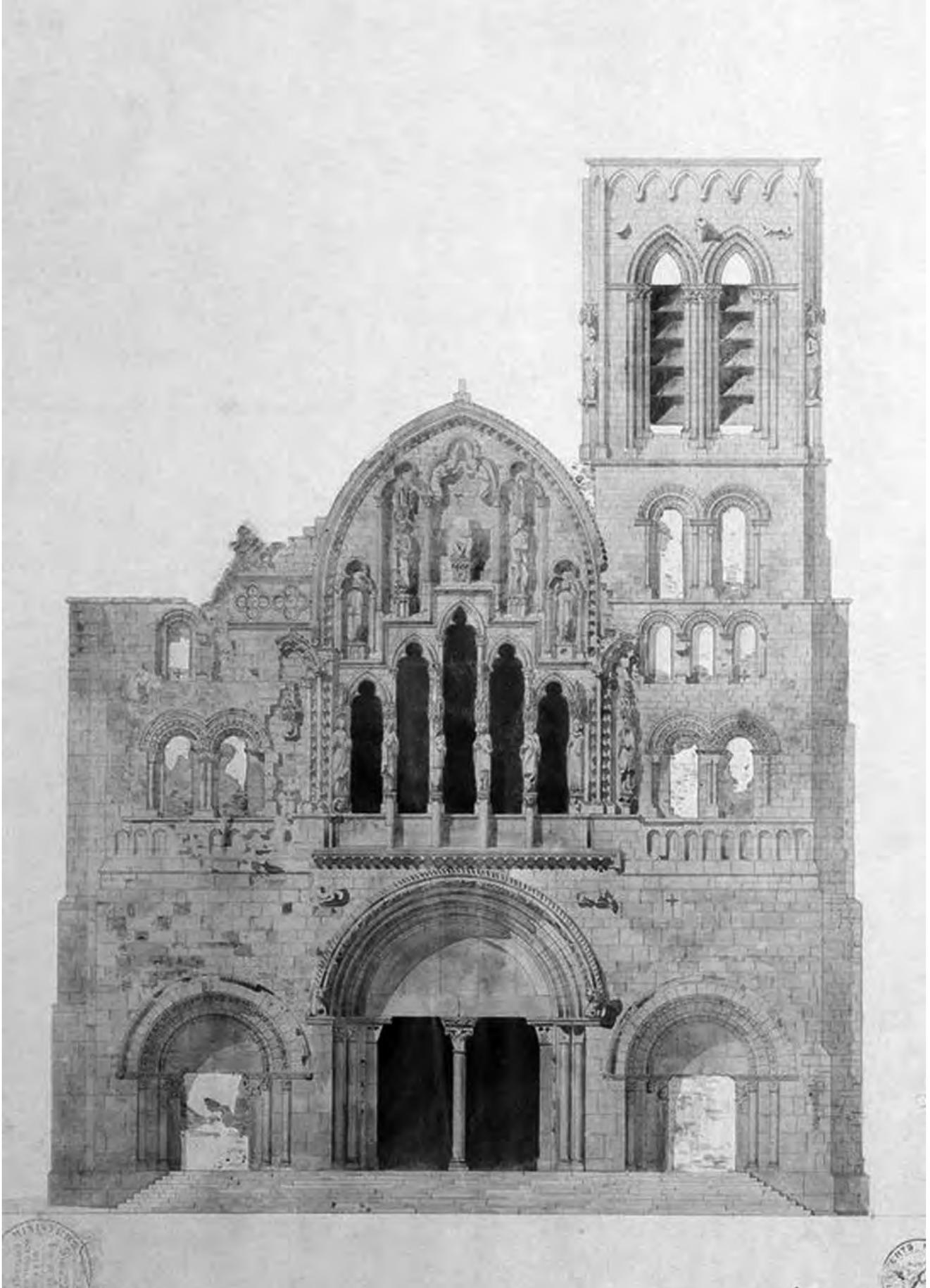
Es tiempo de explicar ese programa, seguido hoy en día en Inglaterra y en Alemania, que nos habían sobrepasado en la vía de los estudios teóricos de las artes antiguas, aceptado en Italia y en España, países que pretenden a su vez introducir la crítica en la conservación de sus monumentos antiguos.

Este programa supone como principio inicial que cada edificio o cada parte de un edificio debe restaurarse en el estilo al que pertenece, no sólo en cuestión de aspecto, sino también de estructura. Existen pocos edificios que, sobre todo en la edad media, se hayan edificado de un solo trecho, o si lo fueron, que no haya sufrido modificaciones notables, ya sea por medio de añadidos, de transformaciones o de cambios parciales. Por ello es necesario, antes de cualquier trabajo de reparación, constatar exactamente la edad y el carácter de cada parte, de realizar una especie de acta oficial apoyada en documentos certeros, ya sea a través de notas escritas, o bien a través de alzados gráficos. Además en Francia, cada provincia posee un estilo propio, una escuela de la cual hay que conocer los principios y los medios prácticos. Los datos tomados de un monumento en la región Île-de-France no pueden por ello servir para restaurar un edificio de Champagne o de Borgoña. Esas diferentes escuelas subsisten hasta bastante tarde; están marcadas de acuerdo con una ley no se sigue con regularidad.

⁵ Esa sustitución fue la causa que, desde entonces, casi todos los pintores o escultores encargados de representar a esos personajes le dieron a san Luis la cara de Carlos V.

Así por ejemplo, si el arte del siglo XIV de la Alta Normandía se parece mucho al de Île-de-France en el mismo periodo, el renacimiento normando difiere esencialmente del renacimiento de París y de sus alrededores. En algunas provincias meridionales, la arquitectura llamada gótica nunca fue más que una importación; por lo tanto un edificio gótico de Clermont, por ejemplo, puede provenir de una escuela, y al mismo tiempo un edificio de Carasona de otra. El arquitecto encargado de una restauración debe por lo tanto conocer exactamente no sólo los estilos de cada periodo de arte, sino también los estilos pertenecientes a cada escuela. Estas diferencias no se observan únicamente durante la edad media; el mismo fenómeno aparece en monumentos de la antigüedad griega y romana. Los monumentos romanos de la época antonina que cubren el sur de Francia difieren en numerosos puntos con los monumentos de Roma de la misma época. Lo romano en las costas orientales del Adriático no puede confundirse con lo romano de Italia central, de la Provincia o de Siria.

Pero para atenernos aquí a la Edad Media, las dificultades se acumulan en presencia de la restauración. Con frecuencia, los monumentos o partes de los monumentos de una época o de una escuela determinadas se repararon en varias ocasiones, y por artistas que no pertenecían a la provincia en donde se encuentra construido ese edificio. De allí las confusiones considerables. Si se trata de restaurar tanto las partes primitivas como las partes modificadas, ¿acaso debe no tenerse en cuenta a estas últimas y restablecer la unidad de estilo alterada, o debe reproducirse exactamente el conjunto con las modificaciones posteriores? Es entonces cuando la adopción absoluta de una de esas dos posturas puede plantear peligros, y es necesario al contrario, sin admitir ninguno de esos dos principios de manera absoluta, actuar en función de circunstancias particulares. ¿Cuáles son esas circunstancias particulares? No podríamos indicarlas todas aquí; bastará con señalar algunas de las más importantes, con el fin de resaltar el lado crítico del trabajo. Antes de todo, antes de ser un arqueólogo, el arquitecto encargado de una restauración debe ser un constructor hábil y experimentado, no sólo desde un punto de vista general, sino también en particular; es decir que debe conocer los procedimientos de construcción admitidos en las diferentes épocas de nuestro arte y de las diversas escuelas. Estos procedimientos de construcción tienen un valor relativo y no son todos igualmente buenos. Algunos incluso debieron abandonarse porque eran defectuosos. Así, por ejemplo, un edificio edificado en el siglo XII que no presentaba canalones debajo de los desagües de los desvanes, se tuvo que restaurar en el siglo XIII y fue provisto de canalones con desagües combinados. Todo el remate está en mal estado, se trata de rehacerlo por completo. ¿Deben suprimirse los canalones del siglo XIII para restablecer la antigua cornisa del siglo XII, de la cual se encontrarían los elementos en otros sitios? Ciertamente no; se deberá restablecer la cornisa con canalones del siglo XIII, conservando la forma de esa época, ya que no existen cornisas con canalones del siglo XII, y al establecer una imaginaria, con la pretensión de darle un carácter arquitectónico de la época, equivaldría a un anacronismo en piedra. Otro ejemplo: las bóvedas de una nave del siglo XII destruidas parcialmente después de un accidente cualquiera y rehechas más tarde, no en su forma inicial, sino de acuerdo a la moda de la época. Esas bóvedas, a su vez, amenazan caer en ruinas; se deberán reconstruir. ¿Se restablecerán en su forma posterior o se restablecerán las bóvedas primitivas? Se hará esto último porque no hay ninguna ventaja para hacerlo de otro modo, mientras que hay una considerable al devolverle su unidad al edificio. No se trata aquí, como en el caso precedente, de conservar una mejora aportada a un sistema defectuoso, sino de considerar que la restauración posterior se efectuó siguiendo un el método antiguo, que consistía, en cualquier reparación o restauración de un edificio, en adoptar las formas admitidas en el tiempo presente; procedemos según un principio opuesto, que consiste en restaurar cada edificio en el estilo que le es propio. Pero aquellas bóvedas de un carácter ajeno a las primeras y que se deben reconstruir, son increíblemente bellas. Permitieron abrir ventanales con hermosos vitrales, combinados de manera que se integraran con todo un sistema de construcción exterior de gran valor.



BASÍLICA DE SAINTE-MADELEINE VÉZELAY POR VIOLLET-LE-DUC

Antes de la restauración

Acuarela

Imagen: RMN - Grand Palais - G. Blot

¿Se destruirá todo esto para darse la satisfacción de restablecer la nave primitiva en su pureza? ¿Se almacenarán esas vidrieras? ¿Se dejarán, sin ningún motivo, los contrafuertes y arbotantes exteriores que ya no tengan nada que soportar? Ciertamente no. Como puede verse, los principios absolutos en estos asuntos pueden conducir al absurdo.

Se trata de retomar en recalce los pilares aislados de una sala que se están comprimiendo bajo su peso, ya que los materiales empleados son demasiado frágiles y cuya altura de desplante es muy baja. En varias épocas, algunos de esos pilares se rectificaron, y se les dieron secciones que no correspondían a aquellas trazadas primitivamente. ¿Deberán, al rehacerse los pilares, copiar esas secciones diferentes o atenerse a las alturas de desplante, que eran demasiado débiles? No; se reproducirá para todos los pilares la sección primitiva, y se elevarán sobre grandes bloques para prevenir el retorno de los accidentes que son la causa de esta operación. Pero las secciones de algunos de esos pilares se modificaron con un proyecto de cambio que se quería realizar en el monumento; cambio que, desde el punto de vista de los progresos del arte, es de una gran importancia, tal y como sucedió por ejemplo en Notre-Dame de París en el siglo XIV. Al retomar en recalce, ¿destruiremos esa traza tan interesante de un proyecto que no se ejecutó por completo, pero que denota las tendencias de una escuela? No; se reproducirán en su forma modificada, ya que esas modificaciones pueden aclarar un punto de la historia del arte. En un edificio del siglo XIII, cuyo flujo de agua se hacía a través de goterones, como por ejemplo en la catedral de Chartres, se creyó deber, para regular mejor el flujo, añadir gárgolas a los canalones durante el siglo XV. Esas gárgolas son malas, y deben remplazarse. ¿Sustituiremos en su lugar, con el pretexto de la unidad, gárgolas del siglo XIII? No; ya que destruiríamos de ese modo las trazas de una disposición primitiva interesante. Insistiremos al contrario en la restauración posterior, manteniendo su estilo.

Entre los contrafuertes de una nave, se añadieron posteriormente capillas. Los muros bajos, las ventanas de esas capillas y las pilastras que soportan los vanos no se enlazan de ninguna forma con los contrafuertes más antiguos, y muestran claramente como esas construcciones se añadieron a posteriori. Es necesario reconstruir tanto los paramentos exteriores de esos contrafuertes corroídos por el tiempo, y los paramentos de las capillas. ¿Deberemos vincular esas dos construcciones de épocas diferentes y que se están restaurando al mismo tiempo? No; se conservará cuidadosamente el aparejo distintivo de esas dos partes, las desuniones de las modulaciones, para que siempre se pueda reconocer que las capillas se adosaron después a los contrafuertes.

De la misma manera, en las partes escondidas de los edificios, se deberán respetar de manera escrupulosa todas las huellas que puedan servir para constatar que los añadidos o las modificaciones de las disposiciones primitivas.

Existen algunas catedrales en Francia, incluyendo aquellas rehechas a finales del siglo XII, que no tenían transepto. Estas son, por ejemplo, las catedrales de Sens, de Meaux, de Senlis. Durante los siglos XIV y XV, se añadieron transeptos a las naves, tomando dos de sus tramos. Esas modificaciones se hicieron de manera más o menos hábil; pero para los ojos adiestrados, dejan subsistir indicios de las disposiciones primitivas. En casos similares el restaurador debe ser escrupuloso hasta el exceso, y en lugar de disimular las huellas de esas modificaciones, deberá realzarlas.

Pero si se trata de volver a hacer porciones de monumentos de las cuales no queda ningún rastro, ya sea por necesidades de construcciones o para completar una obra mutilada, entonces el arquitecto encargado de una restauración deberá impregnarse del estilo propio del monumento cuya restauración le ha sido confiada. Tal pináculo del siglo XIII, copiado de un edificio de la misma época, no se armoniza si se le transporta sobre otro.

Tal perfil sobre un edificio pequeño desentonará si se aplica a uno grande. De hecho es un error burdo creer que un elemento de arquitectura medieval puede agrandarse o disminuirse impunemente. En esta arquitectura, cada elemento está a escala del monumento para el cual fue compuesto. Si se modifica esa escala, se deforma ese elemento. A este respecto, se debe mencionar que la mayoría de los monumentos *góticos* que se construyen como nuevos hoy en día reproducen con frecuencia edificios conocidos a otra escala. Tal iglesia será un diminutivo de la catedral de Chartres, tal otra de la iglesia Saint-Ouen de Rouen. Implica partir de un principio opuesto al que admitían, con tanta razón, los maestros de la Edad Media. Pero si esos defectos ofenden en edificios nuevos y le retiran todo valor, son monstruosos cuando se trata de restauraciones. Cada monumento de la Edad Media tiene su escala relacionada con el conjunto, aunque esa escala esté siempre sometida a la dimensión del hombre. Se debe entonces pensar dos veces cuando se trate de completar las partes faltantes de un edificio de la Edad Media, y haberse impregnado de la escala empleada por el constructor primitivo.

En las restauraciones, hay una condición dominante que siempre debe tenerse presente. Es la de no sustituir ninguna parte más que con los mejores materiales y los medios más energéticos o más perfectos. Es importante que el edificio restaurado dure en el futuro, a través de la operación a la cual fue sometido, más tiempo que el ya transcurrido. No se puede negar que todo trabajo de restauración implica una prueba bastante dura para el edificio. Los andamios, los puntales, los desprendimientos necesarios, las eliminaciones parciales de mampostería, le generan a la obra una perturbación que en ocasiones ha generado accidentes muy graves. Es por lo tanto prudente tener en consideración que toda construcción abandonada perdió una cierta parte de su fuerza como consecuencia de esas perturbaciones, y que se debe suplir esa aminoración de su fuerza por la resistencia de las partes nuevas, por los perfeccionamientos en el sistema estructural, por refuerzos correctamente empleados, por resistencias mayores. Resulta inútil decir que la elección de materiales tiene un papel de gran importancia en los trabajos de restauración. Muchos edificios sólo están en riesgo de ruina por la debilidad o por la calidad mediocre de los materiales empleados. Cada piedra que se requiera eliminar se reemplazará por una piedra de calidad superior. Cada sistema de engrapado eliminado deberá reemplazarse por tensores corridos dispuestos en el lugar ocupado por las grapas; ya que no se deberán modificar las condiciones de equilibrio de un monumento que tiene seis o siete siglos de existencia, sin correr riesgos. Las construcciones, al igual que los individuos, adquieren ciertos hábitos con los cuales se debe contar. Tienen (si se osa expresarlo así) su temperamento, que se debe estudiar y conocer bien antes de emprender un tratamiento regular. La naturaleza de los materiales, la calidad de los morteros, el suelo, el sistema general de la estructura con sus bajadas de cargas o por refuerzos horizontales, el peso y el empuje más o menos fuerte de las bóvedas, la mayor o menor elasticidad del edificio, constituyen temperamentos diferentes. En un edificio en donde los puntos verticales de apoyo están altamente al límite por las columnas dañadas, como por ejemplo en Borgoña, las construcciones se comportarán de manera diferente a las de un edificio en Normandía o en Picardía, en donde toda la estructura está hecha de pequeños bloques. Los medios de recuperación, de apuntalamiento que funcionarán aquí, pueden ocasionar accidentes en otros sitios. Si se puede reparar impunemente por partes una pilastra completamente compuesta de pequeños bloques, ese mismo trabajo, ejecutado detrás de las columnas dañadas, ocasionará grietas. Se debe entonces rellenar las juntas de mortero por medio de barras de hierro insertadas a golpe de martillo, para evitar toda depresión, por más mínima que sea; se debe incluso, en algunos casos, retirar las pequeñas columnillas durante los trabajos de recimentación, para reemplazarlos después de que todo el trabajo se haya concluido y que haya tomado el tiempo de asentarse.

Si el arquitecto encargado de la restauración de un edificio debe conocer las formas y los estilos vinculados con ese edificio y con la escuela de donde salió, debe conocer aún más, de ser posible, su estructura, su anatomía, su temperamento, ya que ante todo tiene que darle

vida. Debe haberse impregnado de todas las partes de esa estructura, como si él mismo lo hubiera dirigido, y una vez adquirido ese conocimiento, debe tener a su disposición varios medios para emprender el trabajo de recuperación. Si uno de estos medios llegara a fallar, deben estar listos un segundo y un tercero.

No olvidemos que los monumentos medievales no se construyeron como los monumentos de la Antigüedad romana, cuya estructura procede por el peso de su masa, opuestas a las fuerzas activas. En las construcciones de la Edad Media, todos los elementos trabajan. Si la bóveda empuja, el arbotante o el contrafuerte trabajan. Si una piedra de arranque de un arco se contrae, no basta con apuntalarlo verticalmente, es necesario prevenir los diversos empujes que actúan sobre éste en sentido inverso. Si un arco se deforma, no basta con cimbrarlo, ya que sirve de contrafuerte para otros arcos que tienen una acción oblicua. Si se retira un peso cualquiera en una columna, ese peso tiene una acción de presión que se debe suplir. En resumen, no se deberán mantener las fuerzas inertes que actúan únicamente en sentido vertical, sino en las fuerzas que actúan todas en sentido opuesto, para establecer un equilibrio; toda remoción de una parte tiende entonces a perturbar ese equilibrio. Si esos problemas planteados al restaurador pueden desconcertar e incomodar a cada instante al contratista que no realizó una apreciación exacta de esas condiciones de equilibrio, se convierten en un estimulante para quien conocer bien el edificio a reparar. Es una guerra, una serie de maniobras que es necesario modificar cada día a través de una observación constante de los efectos que pueden producirse. Hemos visto, por ejemplo, torres, campanarios asentados sobre cuatro puntos de apoyo, desviar las cargas, a raíz del recalce de los cimientos, a veces hacia un punto, a veces hacia otro, y cuyo eje cambiaba su punto de proyección horizontal algunos centímetros en veinticuatro horas.

CATEDRAL DE CHARTRES *Imagen: Wikimedia Commons*



Se trata aquí de efectos con los cuales juega un arquitecto experimentado, pero a condición de tener siempre diez métodos para cada uno para prevenir un accidente; a condición de inspirar suficiente confianza a los obreros, para que ningún pánico no le quite los medios de hacerle frente a cada evento, sin retrasos, sin tanteos, sin manifestar temores. El arquitecto, en estos casos difíciles que se presentan con frecuencia durante las restauraciones, debe haber previsto hasta los efectos más inesperados, y debe tener en reserva, sin prisa y sin confusión, los medios para prevenir las consecuencias desastrosas. Digamos que en este tipo de trabajos los obreros, que aquí conocen muy bien las maniobras que se les ordenan, muestran tanta confianza y lealtad cuando han visto demostrada la previsión y templanza del jefe, como desconfianza cuando perciben la apariencia de confusión en las órdenes dadas.

Los trabajos de restauración que, desde un punto de vista serio, práctico, pertenecen a nuestro tiempo, le harán honor. Han obligado a los arquitectos a extender sus conocimientos, a informarse de medios enérgicos, expeditivos y seguros; a ponerse en relación directa con los obreros de los edificios, a instruirlos también, y a formar núcleos, ya sea en provincia, ya sea en París, que suministran, entre todos, los mejores sujetos para las grandes obras.

Gracias a estos trabajos de restauración, varias industrias importantes se han levantado⁶, la ejecución de la mampostería se ha vuelto más cuidadosa, el empleo de los materiales se ha difundido; ya que los arquitectos encargados de los trabajos de restauración, frecuentemente en ciudades o poblados ignotos, desprovistos de todo, han debido informarse acerca de las canteras, en ciertos casos volviendo a abrir algunas antiguas, formar talleres. Lejos de encontrar los recursos que ofrecen los grandes centros, debieron crear otros, formar obreros, establecer métodos regulares, ya sea como contabilidad, ya como gestión de las obras. De este modo, los materiales que estaban sub-explotados se han puesto en circulación; los métodos regulares se difundieron en los departamentos que no los poseían; los centros de obreros capacitados han ofrecido sujetos en un radio extendido; el hábito de resolver dificultades de construcción se introdujo en medio de poblaciones que apenas sabían erigir las casas más simples. La centralización administrativa francesa tiene méritos y ventajas que no le cuestionamos, ya que cementó la unidad política; pero no se deben disimular sus inconvenientes. Por no hablar aquí más que de arquitectura, la centralización no solamente le retiró sus escuelas a las provincias, y con ello sus procedimientos particulares, las industrias locales, sino también todos los sujetos capaces que se absorbían en París o en dos o tres grandes centros; de modo que en las ciudades principales de cada departamento, hace treinta años no se encontraba ni un arquitecto, ni un contratista, ni un jefe de taller, ni un obrero en estado de dirigir y ejecutar algunos trabajos un poco más importantes. Basta, para tener pruebas de lo que aquí decimos, con ver algunas de las iglesias, alcaldías, mercados, hospitales, etc., construidos entre 1815 y 1835, y que se han conservado en las ciudades de provincia (ya que muchos sólo tuvieron una duración efímera). Nueve de cada diez edificios (no hablamos aquí de su estilo) muestran una ignorancia dolorosa de los principios más elementales de la construcción. La centralización conducía, en cuestiones de arquitectura, a la barbarie. El saber, las tradiciones, los métodos, la ejecución material, se retiraban poco a poco de sus extremidades. Si en París una escuela dirigida hacia un objetivo útil y práctico hubiera podido restituirle a los miembros alejados artistas capaces de dirigir construcciones, las escuelas provinciales aún se hubieran perdido, pero se hubieran reenviado a la superficie del territorio hombres que, como se ve en el servicio de puentes y caminos, mantienen en el mismo nivel todas las construcciones emprendidas en los estados. La escuela de arquitectura establecida en París, y únicamente en París, pensaba en otras cosas; formaba egresados

⁶ En una de esas obras de restauración, se elevaron las industrias de la cerrajería fina forjada, de la plomería labrada, de la carpintería, comprendida como una estructura propia; de las vidrieras artísticas, de la pintura mural, del estado de degradación en donde habían caído desde inicios del siglo. Sería interesante determinar el estado de todos los talleres formados por los trabajos de restauración, en los cuales los más ardientes detractores de esos tipos de empresas han venido a buscar obreros y métodos. Se comprenderá el motivo que nos impide aportar una pieza de ese tipo.

para la Academia de Francia en Roma, buenos dibujantes, nutridos de quimeras, pero muy poco aptos para dirigir una obra en Francia en el siglo XIX. Estos elegidos, una vez de regreso en su territorio natal después de un exilio de cinco años, durante el cual habían medido y dibujado algunos monumentos antiguos, pero jamás se habían enfrentado a las dificultades prácticas de la profesión, preferían quedarse en París esperando que se les confiara alguna obra digna de su talento, a la labor cotidiana que se les ofrecía en la provincia. Si algunos de ellos regresaban a los estados, era únicamente para ocupar puestos superiores en nuestras ciudades más grandes. Las localidades secundarias se quedaban así fuera de todo progreso del arte, de todo saber, y se veían forzadas a confiarle la dirección de los trabajos municipales a ingenieros de caminos y puentes, a topógrafos, incluso a maestros de escuela con algunos conocimientos de topografía. Ciertamente, los primeros que pensaron en salvar de la ruina los más bellos edificios en nuestro suelo, heredados por el pasado, y que organizaron el servicio de los monumentos históricos, actuaron sólo bajo una inspiración de artistas. Estaban atemorizados por la destrucción que amenazaba todos esos vestigios tan asombrosos, y de los actos de vandalismo realizados cada día con la más ciega indiferencia; pero no pudieron prever inicialmente los resultados considerables de su obra, desde un punto de vista puramente útil. Sin embargo no tardaron en reconocer que cuando los trabajos que hacían ejecutar se encontraban en localidades aisladas, era más palpable la influencia benéfica de esos trabajos e incluso irradiaba, por así decirlo. Después de algunos años, las localidades en donde ya no se explotaban las bellas canteras, en donde ya no se encontraba ni un tallador de piedra, ni un carpintero, ni un herrero capaz de darle forma a algo más que una herradura, podían suplir a todos los distritos vecinos de excelentes obreros, métodos económicos y seguros, habían visto desarrollarse buenos contratistas, aparejadores sutiles, e inaugurar principios de orden y regularidad en la marcha administrativa de los trabajos. Algunas de esas obras vieron a la mayoría de sus talladores de piedra proveer aparejadores para un gran número de talleres. Afortunadamente, si en nuestro país la rutina reina a veces en las alturas, es fácil vencerla desde abajo, con persistencia y cuidado. Nuestros obreros, debido a que son inteligentes, no reconocen más que el poder de la inteligencia. Pueden ser tan negligentes e indiferentes en una obra en donde el salario es la única recompensa y la disciplina el único medio de acción, como activos y cuidadosos en donde sienten una dirección metódica, segura en su aspecto y en donde se toman el cuidado de explicar la ventaja o el inconveniente de tal método. El orgullo es el estimulante más energético en esos hombres apegados a un trabajo manual, y al dirigirse a su inteligencia, a su razón, se puede obtener todo.

Por ello, con cuanto interés los arquitectos que se habían apegado a esta obra de la restauración de nuestros monumentos antiguos seguían semana a semana el progreso de esos obreros que lograban poco a poco encariñarse con la obra en la cual participaban. Sería ingrato de parte nuestra no consignar en estas páginas los sentimientos de desinterés, la devoción que muchas veces manifestaron esos obreros en nuestras obras de restauración; el afán con el que nos ayudaban a vencer dificultades que parecían insuperables, incluso los peligros que enfrentaban de buen modo una vez que habían visto el objetivo a alcanzar. Esas cualidades, las encontramos en nuestros soldados, ¿es por lo tanto sorprendente que existan entre nuestros obreros?

Los trabajos de restauración realizados en Francia, primero bajo la dirección de la comisión de monumentos históricos, y más tarde por el servicio de edificios llamados *diocesanos*, no solamente salvaron de la ruina a obras de un valor incontestable, sino que ofrecieron un servicio inmediato. El trabajo de la comisión combatió así, hasta cierto punto, los peligros de la centralización administrativa en materia de obra pública; pudo darle a la provincia lo que la Escuela de Bellas Artes no sabía darle. En presencia de esos resultados, de los cuales estamos lejos de exagerar la importancia, si algunos de esos doctores pretender controlar el arte de la arquitectura sin jamás tener que colocar un sólo tabique, decretan desde el fondo de su despacho que esos artistas que han pasado una buena parte de su vida en este trabajo peligroso, arduo, y del cual frecuentemente no se obtiene ni un gran honor, ni algún

beneficio, no son arquitectos; si buscan condenarlos a una especie de ostracismo y a alejarlos de trabajos a la vez más honorables y fructuosos, y sobre todo menos difíciles, sus manifiestos y su desdén se habrán olvidado desde hace largo tiempo, mientras que esos edificios, una de las glorias de nuestro país, preservados de la ruina, seguirán aún de pie durante siglos, para testimoniar la entrega de algunos hombres más apegados a perpetuar esa gloria que a sus intereses personales.

Hemos únicamente entrevisto de una manera general las dificultades que se presentan ante un arquitecto encargado de una restauración, y sólo indicamos, como lo dijimos al inicio, un programa general planteado por espíritus críticos. Sin embargo, esas dificultades no se limitan a hechos puramente materiales. Dado que todos los edificios en donde se emprende una restauración tienen un destino, y están asignados a un servicio, no se puede olvidar ese lado de utilidad y encerrarse completamente en el papel de restaurador de edificaciones antiguas fuera de uso. Una vez fuera de las manos del arquitecto, el edificio no debe ser menos cómodo de lo que era antes de la restauración. Con frecuencia, los arqueólogos especulativos no toman en cuenta esas necesidades, y culpan enérgicamente al arquitecto por haber cedido a las necesidades presentes, como si el monumento que le es confiado fuera cosa suya, y como si no tuviera que cumplir con los programas que se le han encomendado.

Pero es justamente en esas circunstancias, que se presentan con frecuencia, en donde la sagacidad del arquitecto debe ejercerse. Tiene siempre la facilidad para conciliar su papel de restaurador con el de artista encargado de satisfacer necesidades imprevistas. De hecho el mejor método para conservar un edificio es encontrarle un destino, y satisfacer de tal modo todas las necesidades que requiere ese destino, que ya no haya necesidades de cambios. Resulta claro, por ejemplo, que el arquitecto encargado de transformar el bello refectorio de Saint-Martin des Champs en una biblioteca para la École des arts et métiers, debía esforzarse, respetando el edificio e incluso restaurándolo, de organizar los casilleros de tal modo que ya no fuera necesario regresar a ellos y alterar las disposiciones de esa sala.

En circunstancias similares, lo mejor es colocarse en el lugar del arquitecto primitivo e imaginar lo que haría si, regresando a este mundo, se le plantearan los programas que nos plantean a nosotros mismos. Pero comprendemos entonces que es necesario poseer todos los recursos de los cuales disponían esos maestros antiguos, y que se debe proceder como procedían ellos mismos. Afortunadamente, ese arte de la Edad Media, limitado por quienes no lo conocen a algunas fórmulas estrechas, es al contrario, cuando se le conoce a profundidad, tan sutil, tan extendido y tan libre en sus modos de ejecución, que no existe programa que no pueda resolver. Se apoya sobre principios, y no sobre un formulario; puede ser de todos los tiempos y satisfacer todas las necesidades, como un idioma bien concebido puede expresar todas las ideas sin que falle su gramática. Esa gramática es la que se debe poseer, y poseer de manera adecuada.

Convenimos que la pendiente es resbalosa a partir del momento en que no se limita a la reproducción literal, que esas posturas no deben adoptarse más que en caso extremo; pero también debemos admitir que a veces se imponen por necesidades imperiosas en las cuales no sería admisible oponer un *non possumus*. Cuando un arquitecto se niega a colocar tuberías de gas en una iglesia, con el fin de evitar mutilaciones y accidentes, se comprende porque es posible iluminar un edificio por otros medios; pero que no se preste a la instalación de un sistema de calefacción, por ejemplo, bajo pretexto de que la Edad Media no habría adoptado ese sistema de calefacción en edificios religiosos, y que obligue por ello que los fieles se resfríen en nombre de la arqueología, cae en lo ridículo. Debido a que esos modos de calefacción requieren de ductería de chimenea, debe proceder como lo habría hecho un maestro medieval si se hubiera visto obligado a colocarlo, y sobre todo, no debe tratar de disimular ese nuevo elemento, ya que los maestros antiguos, lejos de disimular una necesidad, buscaban revestirlo de la forma que le convenía, transformando esa misma necesidad material en un motivo

decorativo. Cuando se trata de rehacer el desván de un edificio, si el arquitecto rechaza la construcción en hierro porque los maestros medievales no hicieron estructuras de hierro, sería un error a nuestro juicio, ya que evitaría de ese modo los terribles riesgos de incendio que tantas veces han resultado fatales para nuestros monumentos antiguos. Pero entonces ¿no debe tomar en cuenta la disposición de los puntos de apoyo? ¿Debe cambiar las condiciones de equilibrio? Si la estructura de madera que se debe remplazar cargaba también los muros, ¿no debe buscar un sistema de estructura de hierro que presente las mismas ventajas? Ciertamente debe hacerlo, y sobre todo trabajará de modo que ese armazón de hierro no pese más de lo que pesaba el de madera. Ese es un punto capital. Demasiado seguido se ha tenido que lamentar el haber sobrecargado las construcciones antiguas; o haber restaurado las partes superiores de los edificios con materiales más pesados que aquellos utilizados originalmente. Tales olvidos, tales negligencias, han causado más de un siniestro. No podríamos repetirlo demasiado, los monumentos medievales fueron sabiamente calculados, su *organismo* es delicado. Nada sobra en sus obras, nada es inútil; si se cambia una de las condiciones de ese organismo, se modifican todas las otras. Muchos señalan esto como un defecto; para nosotros, es una cualidad que descuidamos demasiado en nuestras construcciones modernas, en donde se pudiera quitar más de un elemento sin comprometer su existencia. ¿De qué sirven en efecto la ciencia, el cálculo, si es sólo, en cuestiones de construcción, para poner en obra sólo las fuerzas necesarias? ¿Para qué esas columnas, si podemos quitarlas sin comprometer la solidez de la obra? ¿Para qué esos muros costosos de dos metros de espesor, cuando muros de cincuenta centímetros, reforzados cada cierta distancia por contrafuertes con una sección de un metro cuadrado presentan una estabilidad suficiente? En la estructura medieval, toda porción de la obra cumple con una función y posee una acción.

CASTILLO DE PIERREFONDS. Imagen: Valerie Magar



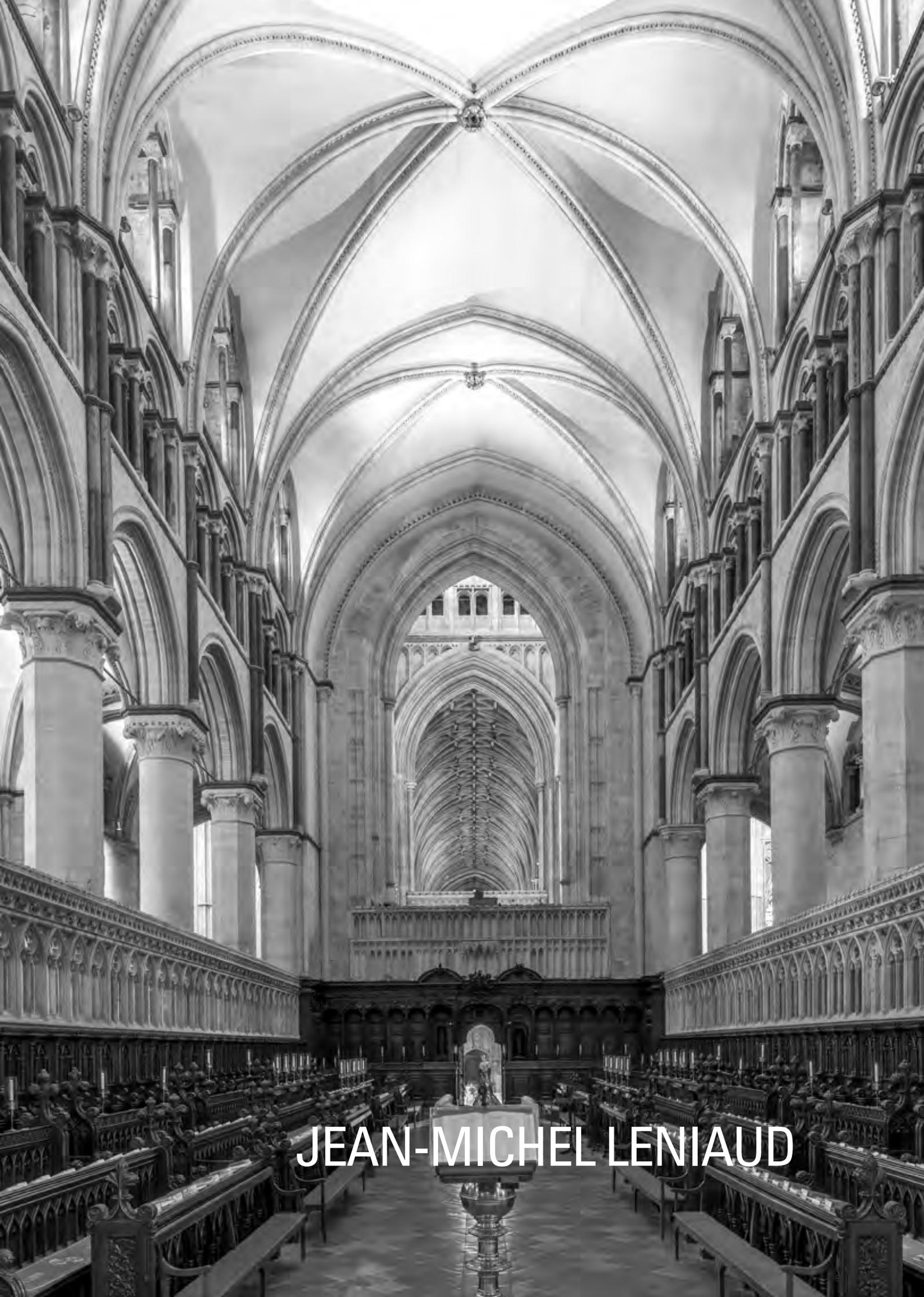
El arquitecto debe acometerse a conocer exactamente el valor de una y otra, antes de emprender cualquier acción. Debe actuar como un cirujano diestro y experimentado, que sólo toca un órgano después de haber adquirido un conocimiento completo de su función, y sólo después de haber previsto las consecuencias inmediatas o futuras de su operación. Si actúa al azar, es mejor que se abstenga. Más vale dejar morir al enfermo que matarlo.

La fotografía, que cada día adquiere un papel más serio en los estudios científicos, parece haber llegado a tiempo para ayudar esa magna labor de restauración de los edificios antiguos, de los cuales Europa entera se preocupa en la actualidad.

En efecto, cuando los arquitectos no tenían a su disposición más que los medios ordinarios de dibujo, incluso los más exactos, como la *cámara lúcida*, por ejemplo, les resultaba difícil no olvidar algunas cosas, no soslayar algunos detalles apenas perceptibles. Además, una vez acabado el trabajo de restauración, siempre se les podía objetar la exactitud de los dictámenes del material gráfico, de lo que se llama el *estado actual*. Pero la fotografía presenta esa ventaja, al permitir levantar *material irrefutable* así como documentos que se pueden consultar en todo momento, incluso cuando las restauraciones enmascaran huellas dejadas por la ruina. La fotografía condujo naturalmente a los arquitectos a ser más escrupulosos aún en su respeto por los más mínimos fragmentos de una disposición antigua, a darse cuenta de la estructura, y les proporcionó un medio permanente para justificar sus operaciones. En las restauraciones, no se puede usar demasiado la fotografía, ya que con frecuencia se descubre en una toma lo que no se había visto en el monumento mismo.

En la restauración existe en efecto un principio dominante del cual no se debe uno apartar jamás, bajo ningún pretexto, y que consiste en tener en cuenta toda huella que indique una disposición. El arquitecto sólo podrá sentirse satisfecho y poner en obra a sus trabajadores cuando haya encontrado la combinación que mejor funcione y de manera más sencilla con la huella que se haya quedado aparente; decidir una disposición *a priori* sin estar rodeado por todas las informaciones que la deben guiar, es caer en una hipótesis, y nada es más peligroso como una hipótesis en los trabajos de restauración. Si tiene la desdicha de adoptar sobre algún punto una disposición que se desvíe de aquella verdadera hipótesis, seguida desde el inicio, cae por una serie de deducciones lógicas en una vía falsa de la cual ya no será posible salir, y entre más razone sobre este caso, más se alejará de la realidad. Por ello, cuando se trate de completar un edificio parcialmente en ruina, antes de iniciar, se debe excavar todo, examinar todo, reunir los más mínimos fragmentos teniendo cuidado de constatar el punto en donde se descubrieron, y sólo ponerse a trabajar cuando todos esos elementos hayan encontrado lógicamente su disposición y su lugar, como las piezas de un rompecabezas. De no tener esos cuidados, se dirige uno a las decepciones más lamentables, hasta que un fragmento encontrado después de terminar una restauración demuestra claramente que se equivocó. En esos fragmentos que se recogen en las excavaciones, es necesario examinar las caras de las piedras talladas, las juntas, la talla; existen cincelados que sólo pudieron hacerse para producir un cierto efecto a cierta altura. Incluso la forma en que esos fragmentos se comportaron al caer, existen frecuentemente indicaciones del lugar que ocupaban. El arquitecto, en esos casos peligrosos de reconstrucción de las partes de edificios demolidos, debe entonces estar presente durante las excavaciones y confiárselas a excavadores inteligentes. Al volver a ensamblar las nuevas construcciones debe, en la medida de lo posible, volver a colocar esos vestigios antiguos aunque estén alterados; con ello da una garantía de la sinceridad y de la exactitud de sus investigaciones.

Hemos dicho suficiente para hacer comprender las dificultades que encuentra el arquitecto encargado de una restauración, si se toma sus funciones seriamente, y si quiere no sólo parecer sincero, sino terminar su obra con la conciencia de no haber dejado nada al azar y de no haber jamás buscado engañarse a sí mismo.



JEAN-MICHEL LENIAUD



JEAN-MICHEL LENIAUD

Es actualmente director de estudios en la *École pratique des hautes études* y profesor en la *École nationale des chartes*, de la cual fue director de 2011 a 2016. De 1976 a 1990, ejerció varias funciones dentro de la administración de Monumentos históricos en Francia. Sus publicaciones relacionadas con la historia del patrimonio son numerosas y variadas. Citaremos en particular *Les cathédrales au XIX^e siècle* (Economica); *Viollet-le-Duc et les délires du système* (Mengès); *Les archipels du passé* (Fayard). En 1992, publicó un ensayo decisivo sobre la política del patrimonio: *L'utopie française* (Mengès). En 2014 dirigió, con Laurence de Finance, el comisariado general de la exposición sobre Viollet-le-Duc en la *Cité de l'architecture et du patrimoine: Les visions de l'architecte*.

Portada interior: CATEDRAL DE CANTERBURY. Vista oeste del Coro
Imagen: Wikimedia Commons



Viollet-le-Duc en son temps: quelle audience internationale pour quelle modernité?

JEAN-MICHEL LENIAUD

Comment expliquer l'extraordinaire influence qu'Eugène Viollet-le-Duc a pu exercer de son temps hors des frontières de la France? A l'instar de beaucoup de ses compatriotes, mais à la différence de Prosper Mérimée qui se vantait d'avoir appris le russe en six mois au point de produire une traduction toujours valable aujourd'hui des nouvelles de Pouchkine, il ne pratiquait aucune langue vivante, ni l'allemand ni l'anglais ni l'espagnol—sans doute parlait-il un peu l'italien. Et de l'Europe, que connaissait-il? L'Italie bien sûr, pour y avoir circulé en 1836 puis en 1871 et en 1873, l'Angleterre qu'il parcourt en 1850 avec Mérimée et dont il visite Londres, Cambridge, Oxford, Ely, Peterborough, Lincoln, Canterbury et quelques autres lieux, l'Allemagne où il se rend encore en compagnie de Mérimée et de son disciple Emile Boeswillwald en 1854: il découvre Mayence, Constance, Munich, Nuremberg, Bamberg et Dresde et pousse jusqu'à Prague et la Suisse où il se rend régulièrement de 1872 à sa mort en 1879 à Lausanne. Au total, Viollet-le-Duc n'a guère circulé hors des frontières. En revanche, la liste des distinctions étrangères qui lui ont été remises s'avère considérablement étendue. Procédons par ordre chronologique (Leniaud, 1979; de Finance et Leniaud, 2014).

Une aura internationale exceptionnelle

En 1862, il est nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts de Milan.

En 1863, membre honoraire de la Société d'Architecture d'Amsterdam, membre correspondant de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Lisbonne puis membre titulaire l'année suivante, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

En 1864, membre honoraire de l'Académie de Saint-Ferdinand en Espagne et membre de l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam. La même année, il reçoit la médaille d'or de l'Institut Royal des Architectes britanniques.

En 1865, il est nommé commandeur de l'Ordre Impérial de la Guadeloupe, au Mexique.

En 1870, l'Institut Américain des Architectes l'accueille comme membre honoraire.

En 1873, il reçoit la distinction de chevalier de l'ordre de la Rose de l'Empire du Brésil; puis celle de commandeur de l'Ordre Royal des Guelphes au royaume de Hanovre. La même année, il reçoit une médaille pour l'Art à l'exposition universelle de Vienne.

En 1874, il est élu membre correspondant de l'Institut Genevois pour la Section des Beaux-Arts.

En 1874, il est accueilli comme membre honoraire de la Société Arti-Amicitiae aux Pays-Bas et membre de la Société Américaine de Philosophie à Philadelphie.

En 1875, il est élu membre de l'Académie Américaine des Arts et des Sciences, section littéraire des beaux-arts à Boston et Massachusetts.

En 1878, il reçoit l'Ordre de Stanislas avec plaque (Russie) et la dignité de commandeur de l'Etoile en Roumanie.

En 1879 enfin, il est nommé membre honoraire de la Société des Arts Industriels de Bavière.

La liste peut paraître fastidieuse: elle ne s'en montre pas moins éloquent. Viollet-le-Duc est honoré en Autriche, en Bavière et au Hanovre, en Espagne, en Grande-Bretagne, en Italie, aux Pays-Bas, au Portugal, en Roumanie, en Russie et en Suisse. Mais aussi au Brésil, au Mexique et aux Etats-Unis.

Une culture universelle

Comment expliquer cette aura internationale, acquise en un temps très bref (1861-1879)? Suggérons qu'elle ait bénéficié de la puissante vague de libre échange qui marque le monde entier et stimule particulièrement la France après 1860, mais aussi de l'ambitieuse politique internationale que Napoléon III a déployée depuis la fin de la guerre de Crimée et le traité de Paris (1856). Sortie de son isolement économique et diplomatique, la France trouve une place nouvelle dans les échanges internationaux, renoue des contacts anciens et opère des rapprochements nouveaux. D'un côté, la Grande-Bretagne, bien sûr, les Etats allemands, la péninsule ibérique, la Russie et de l'autre, le continent américain: les Etats-Unis, le Brésil avec lequel les échanges culturels sont anciens et le Mexique où l'Empire français s'aventure dangereusement entre 1861 et 1867. De cette nouvelle organisation mondiale, l'industrie et le commerce français profitent: les métiers d'art à la renaissance desquels Viollet-le-Duc contribue, statuaire, orfèvrerie, ferronnerie, vitrail, facture d'orgue, s'exportent jusqu'au Chili. Et aussi la librairie: les éditeurs français multiplient les contrats avec leurs voisins, allemands en particulier, diffusent efficacement leurs livres. Les éditeurs d'architecture, ceux de Viollet-le-Duc en particulier, ne demeurent pas en reste: Bance et plus encore son successeur Morel répandent partout ses livres, ses idées, son savoir et ses compositions graphiques (Bouvier, 2006).

Indépendamment de ce contexte optimiste et foisonnant ou, sans doute, stimulé par lui, Viollet-le-Duc a progressivement porté le champ de ses investigations au-delà des bornes de l'archéologie du Moyen Âge français pour tenter d'adosser ses théories à une culture universelle¹. En 1863, il publie chez Gide et A. Morel un texte sur les *Cités et ruines américaines* en commentaire des photographies de Désiré Charnay sur les vestiges protoamérindiens au Mexique. En 1873, il préface l'ouvrage de Jules Bourguin, *Les Arts arabes*, publié lui aussi chez Morel. L'année suivante, il fait de même chez le même éditeur pour *Architecture et décoration turque au XV^e siècle* de Léon Parvillée. En 1877, il fait paraître enfin, toujours chez Morel, *L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*. A ces ouvrages, il faut encore ajouter de vastes synthèses qui rassemblent des informations sur divers continents, en particulier sur l'Asie: l'*Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, ouvrage publié chez Hetzel en 1875 dans lequel l'auteur fait circuler ses deux héros, Epergos et Doxi, à travers le temps et les aires culturelles. On ajoutera quelques articles: sur l'architecture allemande (*Encyclopédie d'architecture*, 1854), sur les arts arabes (*Le Moniteur universel*, 1868), sur les maisons à bon marché en Angleterre (*Gazette de l'architecture et des bâtiments*, 1872), entre autres. Et, bien sûr, les traductions de ses ouvrages: les premières sont entreprises dès son vivant. En 1874, Benjamin Bucknall publie à Londres une traduction de l'*Histoire d'une maison*; en 1875, celle de l'*Histoire d'une forteresse*; en 1876, celle de l'*Histoire de l'habitation humaine*. En 1877 il fait paraître le premier volume des *Entretiens sur l'architecture, Lectures on architecture* –le second suivra en 1881. En 1875, l'Américain Henry van Brunt avait déjà édité à Boston une traduction de ce premier volume sous le titre: *Discourses on architecture*.

Les ouvrages théoriques n'ont pas été les seuls à bénéficier de traductions. Les deux dictionnaires raisonnés se sont diffusés en langue française mais l'article « Restauration » est traduit par Charles Wethered en 1875, millésime qui, décidément, constitue un moment clé dans la diffusion imprimée de la pensée de l'architecte, pour un éditeur londonien: *On restoration by Viollet-le-Duc, and a notice of his work in connection with the historical monuments of France*. En 1879, Macdermott traduit pour un éditeur d'Oxford et Londres l'article sur l'architecture militaire: *Military architecture*. En 1895, l'article « Construction » le sera à son tour par G. M. Huss pour un éditeur de New York.

¹ C'est que j'ai montré dans Leniaud (1996).



EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC. Imagen: Wikimedia Commons

Les raisons du succès

A quoi tient cet intérêt soutenu outre frontières pour l'œuvre et la pensée de Viollet-le-Duc? L'importance des honneurs reçus, le zèle des disciples, le nombre de traductions pourraient laisser entendre que cette œuvre et cette pensée ont été mieux reçues à l'étranger qu'à Paris et peut-être même comprises de façon plus ouverte à en juger par l'intérêt positif porté à ces articles clés que sont « Construction » et « Restauration ». Invoquons en premier l'importance et le prestige des chantiers de restauration: Notre-Dame de Paris, la citadelle de Carcassonne, le château de Pierrefonds sont universellement connus des Anglo-saxons, des Américains et des Allemands en particulier. Ils veulent entrer en contact avec le maître. Il faut encore souligner l'extraordinaire capacité de rêve que véhiculent certaines publications, les deux dictionnaires raisonnés de l'architecture et du mobilier en particulier: le nombre de gravures, leur qualité graphique, leur installation dans la page et leur rapport avec le texte n'en font pas seulement un efficace instrument de pédagogie archéologique, ils suscitent l'imagination, ressuscitent un Moyen Âge à la fois sensible et savant. Ces pages ont exercé un si fort pouvoir de séduction qu'elles ont pu être diffusées sans la nécessité d'une traduction. Un œil tant soit peu exercé identifiait rapidement une méthode d'analyse des vestiges, les clés pour entrer dans la compréhension de la rationalité constructive et décorative, le mode de raisonnement par lequel il était possible de proposer une restauration. Quelques décennies plus tard, le jeune Charles Jeanneret, alias Le Corbusier, ne s'y trompa pas lorsqu'après avoir acheté avec son premier salaire reçu chez les frères Perret le *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, il écrivit en page de titre que, désormais et grâce à cet ouvrage, il saurait créer.

Car, après tout, quel intérêt pouvait bien présenter pour un jeune architecte étranger, peu porté sur l'architecture médiévale française, ce considérable rassemblement d'informations archéologiques ? Sinon qu'il donnait l'illustration d'une méthode. La traduction faite, en priorité, par les Américains des articles clé du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* : « Restauration » et « Construction » confirme bien l'intérêt d'un lecteur peu sensible à l'architecture médiévale dans un pays qui en était dépourvu : Viollet-le-Duc intéresse en tant que théoricien. Mais précisons : l'œuvre théorique dans sa totalité n'intéresse pas –il n'est pas question, par exemple, de l'article « Style »– mais de ce qui touche la théorisation de la pratique : « Restauration » et « Construction » forment à cet égard un pendant parfait. Et puisque l'architecte américain, faute de patrimoine, n'a pas de quoi mettre en œuvre le savoir restaurateur qu'il aura acquis à la lecture de la traduction de l'article du *Dictionnaire raisonné*, c'est qu'il y voit de l'intérêt, en le lisant, pour confirmer ce qu'il aura appris à la lecture « Construction ».

L'Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement des cathédrales: un cours d'archéologie matérielle ?

Or Viollet-le-Duc n'a pas réservé aux seuls ouvrages publiés chez Bance et Morel le travail de théorisation de sa pratique. Le premier, j'ai attiré l'attention sur la circulaire adressée aux architectes diocésains le 26 février 1849 sous le titre : *Edifices diocésains: Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration de ces édifices et particulièrement des cathédrales* en la publiant dans l'ouvrage que j'ai consacré à la restauration des cathédrales en France au XIX^e siècle (Leniaud, 1993). Avant d'en commenter le contenu et pour comprendre les conditions dans lesquelles ce texte a été publié, il faut d'abord se référer aux circonstances proprement françaises qui ont marqué le XIX^e siècle. Tout commence avec la nationalisation des cathédrales pendant la Révolution, la recréation des circonscriptions ecclésiastiques avec le Concordat de 1801, la progressive responsabilisation de l'Etat en matière d'entretien et de construction des cathédrales à partir de 1817, date à laquelle une somme leur est spécialement affectée sur le budget de l'Etat. On observe dans le même temps le désir de l'administration chargée de diriger les travaux à direction des cultes, le service des édifices diocésains, de professionnaliser la maîtrise d'œuvre et les interventions elles-mêmes. Dans cette évolution, une date clé est fournie, 1842 et le concours pour la restauration de Notre-Dame de Paris qui donne aux deux lauréat du concours, Jean-Baptiste Lassus (Leniaud, 1980) et Viollet-le-Duc, l'occasion de publier une brochure d'un intérêt fondamental : pour la première fois, on déclarait, de la plume de Lassus, essentiellement, comment il fallait restaurer un édifice gothique.

En 1848, à la faveur des changements institutionnels que le passage à la Seconde République rendit possible, Prosper Mérimée, qui assurait déjà des fonctions clé dans le service des monuments historiques que le régime de Juillet avait créé quelques années plus tôt, réussit à s'introduire dans l'administration des édifices diocésains : il voulait que les cathédrales, en particulier celles qui avaient été construites à l'époque médiévale, fussent restaurées selon les mêmes principes que les monuments historiques. Il est nommé membre de la commission qui est désormais chargée de donner un avis sur le patrimoine immobilier et mobilier dont la direction des Cultes a la charge ; la commission des arts religieux, plus exactement de la plus importante des sous-commissions qui la composent : la section d'architecture. Il y retrouve son ami Viollet-le-Duc qui y siège comme architecte et bientôt comme inspecteur général.

C'est au cours de cette période que les deux hommes vont rédiger au nom de la commission des arts et édifices religieux *L'Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des cathédrales*. Diffusée sous la forme d'une circulaire adressée aux préfets, le texte est particulièrement destiné aux architectes chargés des cathédrales, les architectes diocésains, dont le personnel avait été presque entièrement renouvelé en 1848 et remplacé par des élèves

de Jean-Baptiste Lassus et de Viollet-le-Duc et quelques autres choisis dans les provinces pour leurs compétences reconnues. Les deux auteurs avaient rassemblé en quelques pages le contenu de leur expérience pour fournir une sorte de petit guide pour analyser l'architecture des édifices médiévaux et en assurer, si nécessaire, la restauration. Ce texte complétait le rapport de 1842 qui accompagnait le projet de restauration de Notre-Dame de Paris : le premier s'attachait aux aspects déontologiques de la question. Celui-ci abordait le concret du bâtiment. Il fut complété par un texte encore plus opérationnel : le modèle de cahier des charges générales adressé par la direction des cultes aux préfets le 20 avril 1850, qui permettait d'organiser la concurrence préalable au choix des entrepreneurs.

Il faut considérer cette *Instruction* comme une sorte de cours destinée à la formation des architectes qui anticiperait à la fois sur le *Dictionnaire raisonné de l'architecture* et, en particulier, sur les articles « Construction » et « Restauration » dont la traduction sera assurée aux Etats-Unis en 1875 et 1895 et sur l'enseignement oral qui sera dispensé par Anatole de Baudot au musée des monuments français à partir de 1887.

Et, plus précisément, comme un enseignement comprenant quelques données qui anticipent sur ce que le XX^e siècle a appelé l'archéologie matérielle, des conseils en matière de conduite de chantier et sur les métiers d'art qui participent à la décoration et à l'utilisation de la cathédrale.

Quel rôle pour Prosper Mérimée ?

Peut-on circonscrire le rôle de Prosper Mérimée dans la rédaction de ce texte ? Et quelle compétence peut-on lui accorder dans le domaine des matériaux ? Notons en premier, même si l'information ne possède aucun caractère probant, que son père Léonor Mérimée (1757-1836) n'était pas seulement peintre, mais chimiste, qu'il avait reçu une formation en restauration des peintures, qu'il s'intéressait aux techniques de fabrication du papier, à la gravure, au

BAMBERG
Imagem: Wikimedia Commons



tissage et à la métallurgie, qu'il avait publié en 1827 une *Instruction sur le collage du papier à la cuve* et en 1830 un traité sur les techniques de peinture à l'huile, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean van Eyck jusqu'à nos jours*. Dédouisons-en seulement que, par sa culture familiale, Prosper Mérimée pouvait se tourner en direction d'une appréciation des productions artistiques par le truchement des matériaux et des techniques.

Quant à Prosper Mérimée lui-même, il avait acquis par ses fonctions d'inspecteur général des monuments, par ses déplacements devant les édifices et par la nécessité de décrire, dater et caractériser des architectures sur lesquelles il ne possédait aucune documentation, une exceptionnelle capacité d'analyse de la construction et du décor : ses quatre *Notes de voyage* (1835-1841), qui valent comme autant de rapports de mission adressés au Ministre de l'intérieur et qui lui ont permis d'argumenter ses propositions de liste de classement devant la commission des monuments historiques, le confirment. Un domaine l'intéresse particulièrement, celui de la peinture murale : il aime les découvrir sous d'épais badigeons, comme au Palais des Papes à Avignon, en prescrire le relevé comme à Saint-Savin, en assurer le sauvetage comme à la cathédrale du Puy, en publier l'étude : les *Peintures de l'église de Saint-Savin* qu'il fait paraître en 1845 dans la collection des monuments inédits de l'histoire de France.

On peut ajouter à cela le rôle qu'il a tenu comme inspecteur général et secrétaire de la commission des monuments historiques : à ce titre, il a vu passer, il a critiqué, amendé, approuvé un ensemble considérable de projets de restauration. La Commission comme instance collégiale, comme lieu rassemblant ce que le pays comptait de plus éminent dans la science du Moyen Âge a dû jouer un rôle considérable dans sa formation visuelle et intellectuelle. *L'Instruction* s'en révèle l'écho.

Conservation, entretien, restauration

Conservation, entretien, restauration, tels les trois termes qui fixent l'objet de la circulaire du 26 février 1849. Jusqu'alors les architectes et les archéologues avaient pu lire la définition du seul concept de « restitution » : Quatremère de Quincy s'était attaché à le faire avec beaucoup de soin dans divers écrits et, en particulier dans son *Dictionnaire d'architecture* (1788-1825) mais, en dehors du texte rédigé par Lassus et Viollet-le-Duc en 1842, nul écrit n'avait précisé ce qu'il fallait entendre par chacun de ces trois termes. A vrai dire, le lecteur qui s'attendrait à une définition théorique serait amèrement déçu : il n'en est pas question. Les auteurs se contentent d'énoncer que le rôle des architectes diocésains doit se limiter à la conservation des édifices — ce qui donne, au reste, une définition incomplète de leur mission —, que, dans ce cadre, un soin particulier doit être accordé à l'entretien, opération entendue comme un ensemble d'actions au quotidien destinées à maintenir l'existant en bon état et que la restauration doit être évitée le plus possible. La restauration est qualifiée de « nécessité fâcheuse » et qu'elle peut être évitée si l'édifice bénéficie d'un « entretien intelligent » — les auteurs n'indiquent pas ce qu'ils entendent par ces mots. Néanmoins, les auteurs de la circulaire conseillent de traiter en urgence un certain genre d'interventions : elles concernent, en principe, ce qui a trait à la prévention de l'humidité : le drainage des sols, l'isolement des constructions et l'écoulement des eaux.

Le bon sens pousse, en effet, à supprimer ces causes de ruine, à ceci près qu'une intervention trop systématique met en cause le pittoresque du monument lorsqu'on entreprend de le séparer strictement des constructions environnantes comme elle porte atteinte à son historicité lorsqu'on supprime une intervention du type de l'écoulement des eaux pour un autre dispositif jugé plus efficace. En d'autres termes, les auteurs demandent de supprimer les écoulements verticaux d'eaux pluviales installés depuis le XVII^e siècle et préconisent le retour

au système primitif des gargouilles médiévales. Cette objurgation était-elle fondée ? Dans ces cas, sans doute, mais elle a donné prétexte dans la plupart des cas à l'application d'un principe que Viollet-le-Duc va théoriser dans l'article « Restauration » : le retour systématique à l'état d'origine, y compris celui n'a pas existé mais qui aurait dû être réalisé. La consigne donnée sur les modes d'écoulement des eaux constitue un point nodal dans la théorie et la pratique viollet-le-ducienne : la gargouille appelle l'arc-boutant, l'arc-boutant, la culée et de proche en proche, voici l'édifice entièrement restauré.

Points de vue critique sur l'Instruction

Il n'y a pas lieu d'analyser le contenu de l'*Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration* des cathédrales. Ceci a été fait en d'autres lieux et, en particulier, dans *Les Cathédrales au XIX^e siècle* (Leniaud, 1980 : 361-376). Il faut souligner ici que, quel que soit l'intérêt des prescriptions données par Mérimée et Viollet-le-Duc et bien qu'elles aient été approuvées et diffusées par le ministre de l'Instruction publique et des cultes Alfred de Falloux, l'*Instruction* ne pouvait pas circonscrire en ses pages l'intégralité des missions de l'Etat et de l'architecte diocésain en matière de cathédrales. Les textes législatifs reconnaissaient, en affectant l'édifice à l'activité culturelle, qu'avant d'être perçu comme une sorte de monument historique, ils devaient remplir une fonction d'usage et qu'en définitive, c'était cette fonction d'usage qui devait l'emporter sur les objectifs strictement patrimoniaux. La première moitié du XIX^e siècle avait agi en ce sens, admettant les adjonctions en style contemporain du temps que nécessitaient les évolutions de la liturgie. C'était à quoi s'opposait Mérimée et ce qui l'avait conduit à tenter un rapprochement entre les Edifices diocésains et les Monuments historiques. L'*Instruction* privilégie la conservation sur l'usage, ouvre la voie à un processus qui voudrait transformer le lieu de culte en musée et laïciser le patrimoine religieux. A cet égard, la modernité dont elle témoigne en instituant une pratique en matière de travaux n'est qu'apparente puisqu'on a reconnu dès les années 1970 l'importance prioritaire de l'usage, faute de quoi l'édifice dépérirait progressivement.

Il faut encore souligner que l'*Instruction*, en fondant une démarche très soucieuse de la conservation des vestiges et des structures anciennes, a fondé une pratique totalement nouvelle en matière de réception des œuvres anciennes, faite du respect scrupuleux, en principe, de l'édifice ancien. Il faut rappeler ce qui était progressivement devenu la manière de procéder dans le cours de la première moitié du XIX^e siècle. En ces temps de révolution industrielle, les architectes n'hésitaient pas à emprunter au progrès des techniques des matériaux nouveaux tels que les mortiers hydrofuges ou le métal sous toutes ses formes, du fer forgé à la fonte, apte à la préfabrication. Cette foi dans le progrès technologique formait le pendant à la confiance accordée à la création contemporaine. L'*Instruction* mit un terme à cette période d'optimisme et lui substitua le règne de l'archéologie. Au nom de celle-ci furent effectuées les plus systématiques des restitutions et des restaurations.

L'*Instruction* servit de modèle au service des monuments historiques mais était trop limitée à la sphère administrative du ministère des cultes pour être connue comme telle à l'étranger. Elle donnait néanmoins la quintessence de ce qu'un lecteur attentif et patient trouverait dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture* : une méthode de diagnostic exigeante et concrète et une pratique de chantier totalement inédite.



VIOLLET-LE-DUC DE VIAJE A SAINT-ANTONIN-NOBLE-VAL BAJO LA LLUVIA

Detalle de carta a su esposa, 29 de septiembre de 1842.

Imagen: [Wikimedia Commons](#)

Références

Bouvier, Béatrice (2006) *L'édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle : Les Maisons d'édition Bance et Morel et la presse architecturale*, Droz, Genève.

Finance, Laurence de et Jean-Michel Leniaud (dir.) (2014) *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Norma éditions, Paris.

Foucart, Bruno *et al.* (1979) *Viollet-le-Duc*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1980) *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Droz, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1993) *Les cathédrales au XIX^e siècle. Etude du service des édifices diocésains*, Economica, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1996) *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Mengès, Paris.

Versión del texto
en ESPAÑOL



MEDALLA DE LA ORDEN IMPERIAL
DE GUADALUPE

Imagen: mexicoheraldico.blogspot.mx/2011/11/la-imperial-orden-de-guadalupe-2a-parte.html

Viollet-le-Duc en su tiempo: ¿qué audiencia internacional para cuál modernidad?

JEAN-MICHEL LENIAUD

Traducción de Valerie Magar

¿Cómo explicar la extraordinaria influencia que Eugène Viollet-le-Duc pudo ejercer en su tiempo fuera de las fronteras de Francia? Al igual que muchos de sus compatriotas, pero a diferencia de Prosper Mérimée quien se vanagloriaba de haber aprendido el ruso en menos de seis meses al grado de producir una traducción de las novelas de Pushkin aún válida hoy en día, no conocía ninguna lengua viva, ni el alemán, ni el inglés, ni el español – sin duda hablaba un poco de italiano. Y de Europa, ¿qué conocía? Italia seguramente, ya que allí circuló en 1836, y después en 1871 y en 1873; Inglaterra que recorre en 1850 con Mérimée y en donde visita Londres, Cambridge, Oxford, Ely, Peterborough, Lincoln, Canterbury y algunos otros lugares; Alemania donde nuevamente va en compañía de Mérimée y de su discípulo Emile Boeswillwald en 1854: descubre Maguncia, Constanza, Munich, Núremberg, Bamberg y Dresde; en ese viaje llega hasta Praga y Suiza que visita de manera regular de 1872 hasta su muerte en 1879, en Lausana. En resumen, Viollet-le-Duc prácticamente no circuló fuera de las fronteras. En cambio, la lista de distinciones extranjeras que le fueron remitidas resulta ser considerablemente extensa. Procedamos por orden cronológico (Leniaud, 1979; de Finance et Leniaud, 2014).

Un aura internacional excepcional

En 1862 es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Milán.

En 1863, miembro honorario de la Sociedad de Arquitectura de Ámsterdam, miembro corresponsal de la Academia Real de Bellas Artes de Lisboa y miembro titular al año siguiente, miembro de la Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica.

En 1864, miembro honorario de la Academia de San Fernando en España y miembro de la Academia de Bellas Artes de Ámsterdam. Ese mismo año, recibe la medalla de oro del Instituto Real Arquitectos Británicos.

En 1865, es nombrado comandante del Orden Imperial de Guadalupe, en México.

En 1870, el Instituto Americano de Arquitectos lo acoge como miembro honorario.

En 1873, recibe la distinción de Caballero de la Orden de la Rosa del Imperio de Brasil; después la de comandante del Orden Real de los Güelfos en el reino de Hannover. Ese mismo año, recibe la medalla al Arte en la exposición universal de Viena.

En 1874, es elegido miembro corresponsal del Instituto genovés para la Sección de Bellas Artes.

En 1874, es recibido como miembro honorario de la Sociedad Arti-Amicitiae en Holanda y miembro de la Sociedad Americana de Filosofía en Filadelfia.

En 1875, es elegido como miembro de la Academia Americana de Artes y Ciencias, en la sección literaria de bellas artes en Boston y en Massachusetts.

En 1878, recibe la Orden de Estanislás con una placa (Rusia) y la dignidad de comandante de la Estrella en Rumanía.

En 1879 finalmente, es nombrado miembro honorario de la Sociedad de Artes Industriales de Bavaria.

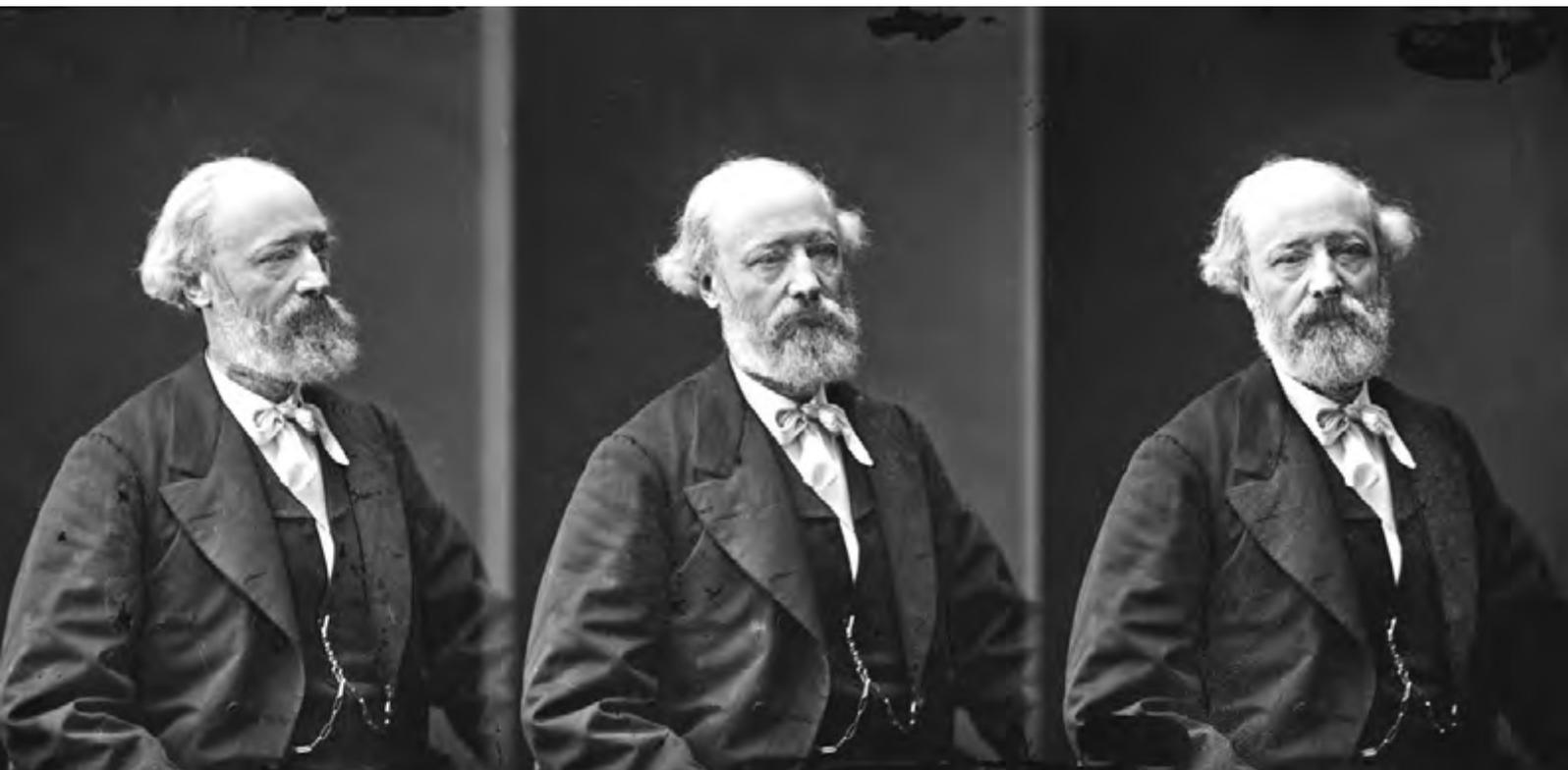
La lista puede parecer fastidiosa: no por ello es menos elocuente. Viollet-le-Duc es honrado en Austria, en Bavaria y en Hannover, en España, en Gran Bretaña, en Italia, en los Países Bajos, en Portugal, en Rumanía, en Rusia y en Suiza. Pero también en Brasil, en México y en los Estados Unidos.

Una cultura universal

¿Cómo explicar esa aura internacional, adquirida en un tiempo muy breve (1861-1879)? Una sugerencia podría ser que se haya beneficiado de la potente oleada de libre cambio que marcó al mundo entero, y que estimuló de manera particular a Francia después de 1860, pero también de la ambiciosa política internacional que Napoleón III había desplegado desde el fin de la guerra de Crimea y del tratado de París (1856). Al salir de su aislamiento económico y diplomático, Francia encuentra un nuevo lugar en los intercambios internacionales, renueva los contactos antiguos y realiza acercamientos nuevos. Por un lado Gran Bretaña, claro está, así como los estados alemanes, la península ibérica, Rusia, y por el otro, el continente americano: Estados Unidos, Brasil con quien los intercambios culturales son antiguos, y México, en donde el Imperio francés se aventura de manera peligrosa entre 1861 y 1867. De esta nueva organización mundial se benefician la industria y el comercio francés: los oficios de arte, a cuyo renacimiento Viollet-le-Duc contribuye, como la estatuaria, la orfebrería, la artesanía de objetos de hierro forjado, los vitrales, la manufactura de órganos, se exportan hasta Chile. Y también la actividad editorial: los editores franceses multiplican los contratos con sus vecinos, sobre todo los alemanes, y difunden de manera eficaz sus libros. Los editores de arquitectura, los de Viollet-le-Duc en particular, no se quedan atrás: Bance, y aún más su sucesor Morel, propagan por todas partes sus libros, sus ideas, su saber y sus composiciones gráficas (Bouvier, 2006).

Independientemente de este contexto optimista y abundante en donde, sin duda, estimulado por él, Viollet-le-Duc llevó progresivamente el campo de sus investigaciones más allá de los límites de la arqueología de la Edad Media francesa, para tratar de adosar sus teorías a una cultura universal.¹ En 1863, publica con Gide y A. Morel un texto sobre las *Cités et ruines américaines* como comentario a las fotografías de Désiré Charnay sobre los vestigios proto-amerindios en México. En 1873, realiza el prefacio de la obra de Jules Bourguin, *Les Arts arabes*, publicado también con Morel. Al año siguiente, hace lo mismo con el mismo editor para *Architecture et décoration turque au XV^e siècle* de Léon Parvillée. En 1877 publica finalmente, siempre con Morel, *L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*. A estas obras, se deben aún añadir las vastas síntesis que reúnen informaciones sobre diversos continentes, y en particular sobre Asia: la *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, obra publicada con Hetzel en 1875 en la cual el autor hace circular a sus dos héroes, Epergos y Doxi, a través del tiempo y de diferentes áreas culturales. Se añadirán algunos artículos: sobre la arquitectura alemana (*Encyclopédie d'architecture*, 1854), sobre los artes árabes (*Le Moniteur universel*, 1868), sobre las casas a buen precio en Inglaterra (*Gazette de l'architecture et des bâtiments*, 1872), entre otros. Y por supuesto, las traducciones de sus obras: las primeras se llevan a cabo mientras estaba en vida. En 1874, Benjamin Bucknall publica en Londres una traducción de *Histoire d'une maison*; en 1875, la de *Histoire d'une forteresse*; en 1876, la de *Histoire de l'habitation humaine*. En 1877 aparece el primer volumen de los *Entretiens sur l'architecture, Lectures on architecture* —el segundo seguirá en 1881. En 1875, el americano Henry van Brunt ya había editado en Boston una traducción de ese primer volumen bajo el título: *Discourses on architecture*.

¹ Fue lo que mostré en Leniaud (1996).



EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC

Fotografía por Félix Nadar, 30 de enero de 1878.

Imagen: Ministère de la culture (France). Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Las obras teóricas no fueron las únicas en beneficiarse de las traducciones. Los dos diccionarios razonados se difunden en lengua francesa, pero el artículo "Restauration" es traducido por Charles Wethered en 1875, destilado que decididamente constituye un momento clave en la difusión impresa del pensamiento del arquitecto, por un editor londinense: *On restauration by Viollet-le-Duc, and a notice of his work in connection with the historical monuments of France*. En 1879, Macdermott traduce para un editor de Oxford y Londres el artículo sobre arquitectura militar: *Military architecture*. En 1895, el artículo "Construction" será a su vez traducido por G.M. Huss para un editor de Nueva York.

Las razones del éxito

¿De qué depende ese interés sostenido más allá de las fronteras por la obra y el pensamiento de Viollet-le-Duc? La importancia de los honores recibidos, el celo de sus discípulos, el número de traducciones podrían hacer pensar que su obra y pensamiento fueron mejor recibidos en el extranjero que en París, y tal vez comprendidos de manera más abierta juzgando por el interés positivo aportado a esos artículos clave que fueron "Construction" y "Restauration". Invoquemos primero la importancia y el prestigio de las obras de restauración: Notre-Dame de París, la ciudadela de Carcasona, el castillo de Pierrefonds son universalmente conocidos por los anglosajones, los americanos y los alemanes en particular. Quieren entrar en contacto con el maestro. Se debe aún señalar la extraordinaria capacidad de soñar que generan algunas publicaciones, y en particular los dos diccionarios razonados de arquitectura y de mobiliario: el número de grabados, su calidad gráfica, su diseño y su relación con el texto no sólo los convierten en un instrumento eficaz de pedagogía arqueológica, sino que suscitan la imaginación, resucitan una Edad media a la vez sensible y sabia.

Esas páginas ejercieron tal poder de seducción, que pudieron difundirse sin necesidad de una traducción. Un ojo ligeramente ejercitado identificaba rápidamente un método de análisis de los vestigios, las llaves para entrar en la comprensión de la racionalidad constructiva y decorativa, el modo de razonamiento por medio del cual era posible proponer una restauración. Algunos decenios más tarde, el joven Jeanneret, alias Le Corbusier, no se equivocó cuando después de haber comprado con su primer salario recibido con los hermanos Perret el *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, escribió en la página del título que, a partir de entonces, y gracias a esa obra, sabría crear.

Ya que después de todo, ¿cuál podía ser el interés para un joven arquitecto extranjero, poco atraído por la arquitectura medieval francesa, de ese considerable conjunto de informaciones arqueológicas? No es otro que aportaba la ilustración de un método. La traducción realizada, de manera prioritaria por los americanos de los artículos clave del *Dictionnaire raisonné de l'architecture*: "Restauration" y "Construction" confirma bien el interés de un lector poco sensible a la arquitectura medieval en un país que no contaba con ella: Viollet-le-Duc interesa como teórico. Pero precisemos: la obra teórica en su totalidad no interesa —no se aborda, por ejemplo, el artículo "Style"— sino de aquello que toca a la teorización de la práctica: "Restauration" y "Construction" forman en ese sentido una alineación perfecta. Y ya que el arquitecto americano, a falta de patrimonio, no tiene con qué poner en práctica el saber restaurador que habrá adquirido con la lectura de la traducción del artículo del *Dictionnaire raisonné*, es que ve allí un interés, al leerlo, para confirmar lo que haya aprendido con la lectura de "Construction".

La Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration [des] édifices [diocésains] et particulièrement des cathédrales: ¿un curso de arqueología material?

Viollet-le-Duc no reservó el trabajo de teorización de su práctica únicamente a las obras publicadas por Bance y Morel. Fui el primero en llamar la atención sobre la circular dirigida a los arquitectos diocesanos el 26 de febrero de 1849 bajo el título: *Edifices diocésains : Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration de ces édifices et particulièrement des cathédrales* al publicarlo en la obra que consagré a la restauración de catedrales en Francia en el siglo XIX (Leniaud, 1993). Antes de comentar su contenido y para comprender las condiciones en las cuales se publicó ese texto, se debe primero hacer referencia a las circunstancias propiamente francesas que marcaron el siglo XIX. Todo inicia con la nacionalización de las catedrales durante la Revolución, la recreación de circunstancias eclesiásticas con el Concordato de 1801, la progresiva responsabilización del Estado en materia de mantenimiento y de construcción de catedrales a partir de 1817, fecha en la cual se les dedica una suma especial en el presupuesto del Estado. Se observa en ese mismo momento un deseo de la administración encargada de dirigir los trabajos destinados a los cultos, el servicio de edificios diocesanos, de profesionalizar la maestría de la obra y las intervenciones mismas. En esta evolución, se da una fecha clave, 1842 y el concurso por la restauración de Notre-Dame de París que le ofrece a los dos ganadores del concurso, Jean-Baptiste Lassus (Leniaud, 1980) y Viollet-le-Duc, la ocasión de publicar un folleto de interés fundamental: por primera vez, se declaraba, esencialmente bajo la pluma de Lassus, cómo se debía restaurar un edificio gótico.

En 1848, gracias a los cambios institucionales que el paso a la Segunda República hizo posibles, Prosper Mérimée, quien tenía ya funciones clave en el servicio de monumentos históricos que el régimen de Julio había creado unos años antes, logró introducirse en la administración de los edificios diocesanos: quería que las catedrales, en particular aquellas que se habían creado en la época medieval, fueran restauradas bajo los mismos principios que los monumentos históricos. Es nombrado como miembro de la comisión que a partir de entonces está encargada de ofrecer una opinión sobre patrimonio inmueble y mueble que

está bajo la dirección de Cultos; la comisión de artes religiosos, más exactamente, la más importante de las subcomisiones que la componen: la sección de arquitectura. Allí encuentra a su amigo Viollet-le-Duc quien ocupa el cargo de arquitecto, y más tarde de inspector general.

Fue durante este periodo que ambos hombres redactaron, a nombre de la comisión de artes y edificios religiosos, la *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration* de las catedrales. Difundida bajo forma de una circular dirigida a los prefectos, el texto está esencialmente destinado a los arquitectos encargados de las catedrales, a los arquitectos diocesanos, cuyo personal se había prácticamente renovado en 1848 y remplazado por alumnos de Jean-Baptiste Lassus y de Viollet-le-Duc y algunos otros elegidos en las provincias por sus capacidades reconocidas. Ambos autores habían reunido en algunas páginas el contenido de su experiencia, para ofrecer una especie de guía pequeña para analizar la arquitectura de los edificios medievales y asegurar, en caso necesario, su restauración. Este texto completaba el informe de 1842 que acompañaba el proyecto de restauración de Notre-Dame de París: el primero se dedicaba a los aspectos deontológicos de la cuestión. Éste abordaba el aspecto concreto del edificio. Fue completado por un texto aún más operativo: el modelo de pliego de condiciones generales dirigido por la dirección de cultos a los prefectos el 20 de abril de 1850, que permitía organizar la concurrencia previa a la selección de los empresarios.

Debe considerarse a esa *Instrucción* como una especie de curso destinada a la formación de los arquitectos, que anticipaba a la vez al *Dictionnaire raisonné de l'architecture* y, en particular, a los artículos "Construction" y "Restauration" cuya traducción será asegurada en Estados Unidos en 1875 y 1895 y sobre la enseñanza oral que será efectuada por Anatole de Baudot en el *Musée des monuments français* a partir de 1887. Y, más precisamente, como una enseñanza que comprende algunos datos que anticipan lo que en el siglo XX se llamó arqueología material, con consejos sobre el modo de llevar una obra, y sobre los oficios de las artes que participan en la decoración y en el uso de la catedral.

¿Qué papel para Prosper Mérimée?

¿Será posible circunscribir el papel de Prosper Mérimée en la redacción de este texto? ¿Y qué competencia puede acordársele en el tema de los materiales? Notemos en primer lugar, aun cuando la información no posea ningún carácter probatorio, que su padre Léonor Mérimée (1757-1836) no sólo era pintor, sino además químico, y que había recibido una formación en restauración de pinturas, que se interesaba en las técnicas de fabricación del papel, en el grabado, en el tejido y en la metalurgia, que había publicado en 1827 una *Instruction sur le collage du papier à la cuve* y en 1830 un tratado sobre las técnicas de pintura al óleo, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean van Eyck jusqu'à nos jours*. Deduzcamos con ello que, por su cultura familiar, Prosper Mérimée podía dirigirse hacia la apreciación de las producciones artísticas a través de los materiales y de las técnicas.

En cuanto a Prosper Mérimée mismo, había adquirido por sus funciones de inspector general de monumentos, por sus viajes frente a los edificios, y por la necesidad de describir, fechar y caracterizar tipos de arquitectura sobre las cuales no poseía ninguna documentación, una capacidad de análisis excepcional de la construcción y de la decoración: sus cuatro *Notes de voyage* (1835-1841), que son tan valiosos como los informes dirigidos al Ministro del Interior y que le permitieron argumentar sus propuestas de lista de catálogo ante la comisión de monumentos históricos, lo confirman. Un área que le interesa de manera especial es el de la pintura mural: ama descubrirlas bajo espesos aplanados, como en el Palacio de los Papas en Aviñón, prescribir su documentación como en Saint-Savin, asegurar su salvaguarda como en la catedral de Puy, y publicar su estudio: las *Peintures de l'église de Saint-Savin* que aparece en 1845 en la colección de los monumentos inéditos de la historia de Francia.



Cl. Reutlinger.

PROSPER MÉRIMÉE (1803-1870)

PROSPER MÉRIMÉE. Imagen: Wikimedia Commons

Se puede añadir a ello el rol que tuvo como inspector general y como secretario de la comisión de monumentos históricos: con ello, vio pasar, criticó, enmendó y aprobó un conjunto considerable de proyectos de restauración. La Comisión, como instancia colegiada, como lugar de reunión de lo que el país contaba como más eminente en la ciencia de la Edad Media, debió jugar un papel considerable en su formación visual e intelectual. El texto de la *Instruction* resulta un eco de ello.

Conservación, mantenimiento, restauración

Conservación, mantenimiento, restauración, son los tres términos que definen el objeto de la circular del 26 de febrero de 1849. Hasta entonces los arquitectos y arqueólogos únicamente había podido leer la definición del concepto "Restitution": Quatremère de Quincy se había aplicado a hacerlo con mucho cuidado en sus diferentes escritos y, en particular en su *Dictionnaire d'architecture* (1788-1825) pero, fuera del texto redactado por Lassus y Viollet-le-Duc en 1842, ningún escrito anterior había precisado lo que debía comprenderse con cada uno de esos tres términos. A decir verdad, el lector que esperara una definición teórica sería amargamente decepcionado: no se trata de ello. Los autores se contentan de enunciar que el papel de los arquitectos diocesanos debe limitarse a la conservación de los edificios – lo que da, por cierto, una definición incompleta de su misión– que, en este marco, debe otorgarse un cuidado especial al mantenimiento, operación entendida como un conjunto de acciones cotidianas, destinadas a mantener aquello que existe en buen estado, y que debe evitarse la restauración lo más que sea posible. Se califica a la restauración de "necesidad desafortunada" y que puede evitarse si el edificio goza de un "mantenimiento inteligente" – los autores no indican lo que comprenden por esas palabras. Sin embargo, los autores de la circular aconsejan tratar de manera urgente ciertos tipos de intervenciones: conciernen, en principio, lo que está vinculado con la prevención de la humedad: el drenaje de los suelos, el aislamiento de las construcciones, el flujo del agua.

El sentido común lleva, en efecto, a suprimir esas causas de ruina, con la limitante de que una intervención demasiado sistemática cuestiona lo pintoresco de un monumento, cuando se busca separarlo estrictamente de las construcciones adyacentes, del mismo modo que se atenta contra su historicidad cuando se suprime una intervención como la del escurrimiento del agua por otro dispositivo juzgado como más eficaz. En otros términos, los autores solicitan la supresión de los sistemas verticales de escurrimiento de las aguas pluviales, instalados desde el siglo XVII, y preconizan un retorno al sistema primitivo de las gárgolas medievales. ¿Esa censura estaba fundada? En esos casos, sin duda, pero dio paso en la mayoría de las ocasiones a la aplicación de un principio que Viollet-le-Duc va a teorizar en su artículo "Restauration": el retorno sistemático al estado original, incluyendo uno que no existió pero que debió haberse realizado. La consigna dada sobre los modos de escurrimiento del agua constituye un punto nodal en la teoría y en la práctica de Viollet-le-Duc: la gárgola llama al arbotante, el arbotante al contrafuerte, y paso a paso se encuentra uno con el edificio completamente restaurado.

Puntos de vista críticos sobre la *Instruction*

Este no es el lugar para analizar el contenido de la *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration* de las catedrales. Esto ya se realizó en otros lugares, y en particular en *Les Cathédrales au XIX^e siècle* (Leniaud, 1980: 361-376). Se debe señalar aquí que cualquiera que sea el interés de las prescripciones dadas por Mérimée y Viollet-le-Duc, y aunque hayan sido aprobadas y difundidas por el ministro de Instrucción Pública y de Cultos Alfred de Falloux, la *Instruction* no podía circunscribir en esas páginas la integralidad de las misiones del Estado y del arquitecto diocesano en materia de catedrales. Los textos legislativos reconocían, al destinar el edificio a una actividad de culto, que antes de ser percibido como una especie de monumento histórico, debían cumplir con una función de uso y que, en definitiva, era la función de uso la que debía sobreponerse a los objetivos estrictamente patrimoniales. La primera mitad del siglo XIX había actuado en este sentido, admitiendo las adjunciones de estilo contemporáneo del periodo cuando se requerían evoluciones de la liturgia. A esto se oponía Mérimée y fue lo que lo había conducido a buscar un acercamiento entre los edificios diocesanos y los monumentos históricos. La *Instruction* privilegia la conservación sobre el uso, abre la vía a un proceso que quisiera transformar el lugar de culto en museo y laicizar el patrimonio religioso. A este respecto, la modernidad de la cual testimonia al instituir una práctica en materia de trabajos no es más que aparente, ya que se reconoció desde la década de 1970 la importancia prioritaria del uso, sin el cual un edificio decaería progresivamente.

Se debe además subrayar que la *Instruction*, al fundar un procedimiento preocupado por la conservación de los vestigios y de las estructuras antiguas, creó una práctica totalmente nueva en materia de recepción de las obras antiguas, basada en el escrupuloso respeto, en principio, del edificio antiguo. Hay que recordar lo que se había progresivamente convertido en el modo de proceder en el curso de la primera mitad del siglo XIX. En esos momentos de revolución industrial, los arquitectos no dudaban en tomar prestado del progreso de las técnicas y de los materiales nuevos, tales como los morteros hidrófugos o el metal en todas sus formas, desde el hierro forjado hasta el hierro colado, aptos para la prefabricación. Esta fe en el progreso tecnológico se alineaba con la confianza otorgada a la creación contemporánea. La *Instruction* puso fin a este periodo de optimismo y le sustituyó un reino de la arqueología. En nombre de ésta se realizaron las restituciones y restauraciones más sistemáticas.

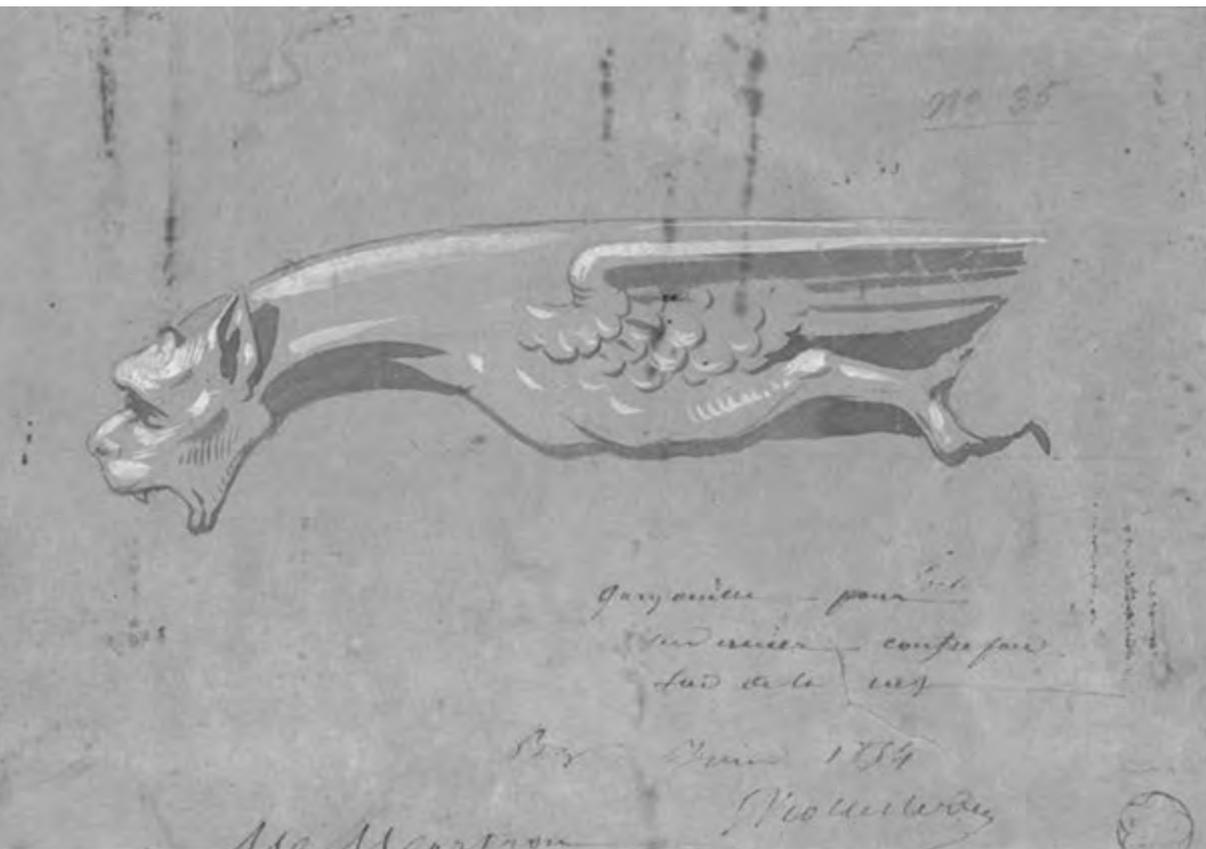
La *Instruction* sirvió de modelo al servicio de los monumentos históricos, pero estaba demasiado limitada a la esfera administrativa del ministerio de cultos para conocerse como tal en el extranjero. Aportaba sin embargo la quintaesencia de lo que un lector atento y paciente encontraría en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture*: un método de diagnóstico exigente y concreto y una práctica de la obra totalmente inédita.



CATEDRAL DE PETERBOROUGH. Imagen: Wikimedia Commons



DRESDE. Imagen: Sylvie Ditrich (DML 3Y)



GÁRGOLA PARA NOTRE-DAME DE PARÍS POR EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC

Dibujo con lápiz y realizado con guache, 1853-1857.

Imagen: [Wikimedia Commons](#)

Referencias

Bouvier, Béatrice (2006) *L'édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle: Les Maisons d'édition Bance et Morel et la presse architecturale*, Droz, Genève.

Finance, Laurence de et Jean-Michel Leniaud (dir.) (2014) *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du patrimoine/Norma éditions, Paris.

Foucart, Bruno *et al.* (1979) *Viollet-le-Duc*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1980) *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Droz, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1993) *Les cathédrales au XIX^e siècle. Etude du service des édifices diocésains*, Economica, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1996) *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Mengès, Paris.



CLAUDIO VARAGNOLI



CLAUDIO VARAGNOLI

Es catedrático italiano de "Restauro arquitectónico" en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Chieti y Pescara (Italia). Licenciado en arquitectura por la *Università degli Studi "La Sapienza" di Roma*, siguió los cursos de la "Scuola di specializzazione per lo studio e il Restauro dei monumenti" en la misma universidad. Con una tesis sobre la basílica de S. Croce in Gerusalemme en Roma y la restauración en el siglo XVIII, consiguió el título de doctor en conservación de bienes arquitectónicos por la *Università "La Sapienza"* de Roma.

Desde 1990 se dedica a la docencia y a la investigación en la Facultad de Arquitectura de la *Università di Chieti-Pescara*. En esta misma universidad, ha coordinado cursos de maestría y doctorado. Desde 2013, da clases de "Teoría y práctica de la restauración" en la Escuela Italiana de Arqueología en Atenas. Es responsable de convenios internacionales con Universidades de México (UNAM), Brasil (Salvador de Bahía, Río de Janeiro) y España (Zaragoza).

Ha supervisado varias intervenciones de restauración y participado a los programas de rehabilitación de los centros históricos en Abruzzo después del terremoto de 2009 y a las obras de restauración de edificios en L'Aquila.

Portada interior: TORRES DE PORTA SOPRANA. Génova. *Imagen del autor*

Sense and sensibility: Viollet-le-Duc e l'Italia

CLAUDIO VARAGNOLI

Riassunto:

I rapporti tra Viollet-le-Duc e la cultura italiana sono stati intensi e prolungati, ma forse non così profondi come si potrebbe immaginare. Il viaggio dell'architetto francese nella Penisola testimonia la grande attrazione per le fonti della cultura architettonica classica, ma una sostanziale distanza dagli sviluppi che questa cultura aveva avuto in Italia. Lo stesso accade nel restauro. L'attenzione che Viollet rivolge alla costruzione si fonda su un metodo di tipo induttivo che aveva ambizioni scientifiche, lontano dalla continuità che invece in Italia nutrivano il rapporto con il passato. Ciò non toglie che l'influenza di Viollet fu enorme nella formazione di una via italiana al restauro in stile, anche grazie alla presenza del francese in giurie come quella per la facciata di S. Maria del Fiore. E' però sintomatico che la cultura nazionale del restauro prenderà le distanze dal verbo viollettiano: lo testimonia la prudenza che ispira la circolare ministeriale dell'archeologo Giuseppe Fiorelli (1882) e soprattutto i principi codificati da Camillo Boito.

Parole chiave: Restauro stilistico, storia dell'architettura, Viollet-le-Duc, disegni di architettura.

Abstract:

The relations between Viollet-le-Duc and Italian culture have been intense over a long period of time, but they may not be as deep as one could imagine. The travels of the French architect in the Italian peninsula are a testimony of the strong attraction he felt for the sources of the Classic architectural culture, but also of a substantial distance towards the developments that such a culture had had in Italy. The same happens in conservation. The attention given by Viollet to construction is based on a deductive method that had scientific ambitions, which was vastly different from the continuity with past that existed in Italy. This does not diminish the enormous influence that Viollet had in the development of an Italian manner of stylistic restoration; this was also due to the presence of the French architect as member of juries, such as the one for the façade of Santa Maria del Fiore. However, it is evident that the national culture of conservation will take its distance from Viollet-le-Duc approaches, as it is evident in the prudence inspired by the Ministry's document emitted by archaeologist Giuseppe Fiorelli (1882), and essentially by the principles codified by Camillo Boito.

Keywords: Stylistic restoration, history of architecture, Viollet-le-Duc, architectural drawings.

Viollet-le-Duc ha appena ventidue anni quando, nel marzo 1836, intraprende il suo primo viaggio alla volta dell'Italia. L'esperienza ebbe il significato di una iniziazione professionale e artistica, e testimonia la grande attrazione per le fonti della cultura architettonica classica, ma anche una sostanziale distanza dagli sviluppi che questa cultura aveva avuto in Italia.

Mentre gli artisti dell'*Académie de France* a Roma erano stipendiati per intraprendere i loro viaggi di studio, Viollet finanzia in prima persona il proprio pellegrinaggio nella "terra dove fioriscono i limoni" descritta da Goethe (Forgeret, 2014; Valtieri, 2015). Arriva in Italia dal mare: dopo tappe a Genova, a Livorno e a Civitavecchia giunge a Napoli: da qui si dirige via mare in Sicilia, che visita integralmente e dalla quale rimane profondamente colpito (Oteri, 2010). Ritornato a Napoli, raggiunge Roma via terra: conosce quindi la Toscana e Firenze, e dopo un secondo decisivo soggiorno romano fra l'ottobre 1836 e il giugno 1837, visita

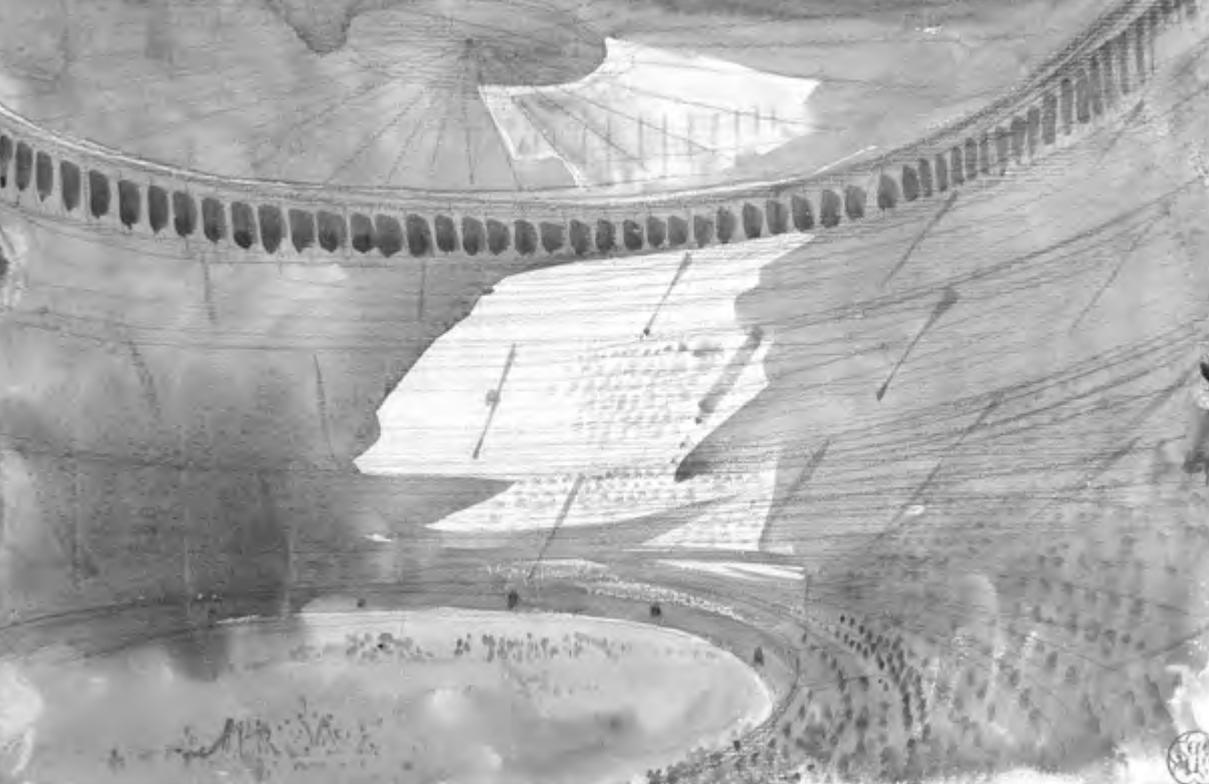


FIGURA 1. VIOLLET-LE-DUC, VEDUTA DEL COLOSSEO RICOSTRUITO E COPERTO DAL VELARIO

Disegno acquerellato, 1836

Immagine: de Finance et Leniaud, 2014

l'Umbria, ancora Firenze, Bologna, Venezia e il Veneto, Milano. Al momento del commiato, Viollet si sente inadeguato di fronte alla vastità di un patrimonio, che ha potuto conoscere solo in parte: "Si l'on recueille en Italie, on y laisse aussi bien des choses..." (Viollet-le-Duc, 1971: 338-339 – Lettres, 26 Août 1837).

Viollet guarda all'Italia forse più da antropologo e geografo che da semplice architetto. Sono infatti gli usi e i caratteri degli abitanti, così come la vegetazione, il paesaggio e il clima ad attirare la sua attenzione: l'architettura non è che la manifestazione di una condizione umana più ampia e complessa. Nei suoi disegni, sono monumenti anche le formazioni geologiche o i caratteri del paesaggio: Viollet coglie nelle Alpi, nelle lave dell'Etna o nelle distese della Sicilia centrale significati profondi che accomunano la terra ai suoi abitanti.

È lo stesso Viollet che afferma più volte di aver guardato con più intensità e curiosità le architetture del medioevo, piuttosto che le vestigia dell'antichità classica (Romeo, 2013). Ma con le sue affermazioni lapidarie, Viollet probabilmente costruisce la propria immagine anti-accademica. In realtà, la sua attenzione ai monumenti antichi è sempre desta, come è testimoniato dalle visite a Roma, a Pompei e ai principali siti archeologici della Sicilia. Piuttosto, rispetto alla visione analitica dei monumenti medievali, le rovine dell'antichità sono percepite spesso con l'intuito del visionario (Leniaud, 2014: 14-21), in un affascinante equilibrio tra vedutismo settecentesco e sensibilità romantica.

Un momento folgorante in questo processo è dato dal disegno che propone la ricostruzione del teatro di Taormina (Figura 1), potente ricreazione intuitiva più che analitica del monumento, lungamente descritto da Viollet anche nelle sue lettere sulla Sicilia (Viollet-le-Duc, 1860: 134-138). La visione si integra con il paesaggio tra l'Etna e il mare e restituisce un'antichità vibrante, priva di scrupoli didattici. Allo stesso modo, la percezione del Colosseo si nutre del fascino del rudere in una vista notturna: ma anche nella sintetica veduta (Figura 2) che lo rievoca pieno di spettatori e con il velario dispiegato (Pariset, 2014: 26).

Non mancano naturalmente i momenti analitici, come nella restituzione del tempio di Hera a Paestum, ma la finalità non è mai pedagogica come sarà nei disegni redatti per l'*École centrale d'architecture*, ad esempio nella nota ricostruzione delle terme romane (1867). La conoscenza dei monumenti antichi impressionò profondamente Viollet, malgrado le sue dichiarazioni, offrendo un sostrato visionario destinato a fecondare lo stesso *Dictionnaire*. La ricostruzione della cupola del Pantheon a Roma come una successione di archi di scarico decrescenti verso l'oculo centrale è debitrice, come afferma lo stesso Viollet, di Piranesi (Viollet-le-Duc, 1854-1868, Vol. IX: 470). Due personaggi diversissimi per temperamento, visti come i portatori di opposte concezioni del tempo e del rudere, sono così accomunati in un'interpretazione capace di ricreare il passato e di nutrire la progettazione del futuro (Ferraris, 1981: 21-35).

A confronto con la ricezione della classicità, lo sguardo rivolto agli edifici del medioevo si sofferma su aspetti decorativi più che strutturali e si appoggia ancora a categorie storiografiche malferme –ad esempio nella dilatazione del significato di *byzantin*– tuttavia condivise con la cultura dell'epoca. Viollet percepisce con attenzione la policromia del S. Francesco di Assisi (Figura 3) o del Duomo di Siena (Figura 4), così come l'uso dei materiali nel S. Lorenzo a Genova, le variazioni chiaroscurali nel chiostro di S. Giovanni in Laterano a Roma, i rivestimenti marmorei di S. Maria del Fiore a Firenze, o infine la ricchezza del soffitto della cattedrale di Messina, ispirato a modelli arabi. Ma l'impressione suscitata dai monumenti italiani è profonda: la facciata del palazzo Ducale a Venezia, nell'inversione dei tradizionali rapporti tra pieni e vuoti, viene reinterpretata a distanza di decenni negli *Entretiens* come «s'il était élevé en bois», confermando così la predilezione per una concezione architettonica basata sull'equilibrio delle spinte, più che sulla statica gravità.



FIGURA 2. VIOLLET-LE-DUC, LA RICOSTRUZIONE DEL TEATRO DI TAORMINA (PARTICOLARE)

Acquarello, 1836

Immagine: de Finance et Leniaud, 2014



FIGURA 3. VIOLLET-LE-DUC,
SIENA, L'INTERNO DELLA
CATTEDRALE

Acquarello, 1836

Immagine: de Finance et Leniaud, 2014

Quello che Viollet non coglie —né poteva essere diversamente— è il carattere profondo della cultura architettonica italiana, quella continuità attraverso i secoli che sostanzia la realtà dei monumenti della Penisola. Viollet è estraneo alle trasformazioni, ai rinnovamenti e alle riletture. Forse riprendendo una sarcastica osservazione di papa Benedetto XIV, vede nell'interno di S. Maria Maggiore a Roma, rinnovata da Ferdinando Fuga nel 1744, una sala con finalità civili, quasi risalendo all'origine antica del tipo: "S.te Marie Majeure; joli clocher, intérieur des plus gracieux, plafond charmant. On pourrai tirer un excellent parti de cette disposition pour faire une grande salle pour donner des fêtes" (Viollet-le-Duc, 1971: 374 – Journal, 31 juillet 1836). La rimozione del barocco è totale, soprattutto nei rifacimenti, come nelle navate borrominiane di S. Giovanni in Laterano in Roma: "St-Jean-de-Latran, joli portique en avant : le palais est beau, l'intérieur est très gâté : belle mosaïque" (Viollet-le-Duc, 1971: 374 – Journal, 31 juillet 1836); e di fronte ad altri casi, conia l'espressione *rococotifier*. Dello stesso tono il giudizio per la cattedrale di Palermo. Ma anche i modelli aulici del Rinascimento non sfuggono a questa malcelata riprovazione: è così per le opere di Palladio a Vicenza e addirittura per il primo rinascimento fiorentino: "A St. Laurent, de Brunelleschi, belle proportion mais cet intérieur est triste, sombre, sauvage, il inspire de la tristesse plutôt que de la pitié; bâtie en pierre noire" (Viollet-le-Duc, 1971: 381 – Journal, 17 Septembre 1836).

Viollet non mancò, peraltro, di apprezzare gli interventi volti alla riproposizione delle disposizioni originarie, come nel cantiere romano di S. Paolo fuori le Mura: "on la refait entièrement sur l'ancienne architecture ; colonnes de granit, plafond bien fait, ce sont de beaux travaux exécutés avec conscience et soin, cela me fait plaisir à voir" (Viollet-le-Duc, 1971: 376 – Journal, 3 Août 1836). L'osservazione è particolarmente importante, poiché tre anni dopo il suo viaggio italiano, Viollet riceve l'incarico del restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay,



FIGURA 4. VIOLLET-LE-DUC,
L'IMPOSTA DELLE VOLTE NELLA
CHIESA SUPERIORE
DI SAN FRANCESCO AD ASSISI

Acquarello, 1837

Immagine: de Finance et Leniaud, 2014

in cui il suo pensiero sul restauro è già pienamente formato. Ed è interessante che sulla stessa S. Paolo fuori le Mura si esprime in termini ammirati l'antesignano dell'autenticità, l'inglese John Ruskin nelle *Seven Lamps* (edizione del 1880).

L'attenzione che Viollet rivolge alla costruzione si fonda su un metodo di tipo induttivo che aveva ambizioni scientifiche, lontano dalla continuità che invece in Italia nutrivano il rapporto con il passato. Ciò non toglie che l'influenza di Viollet fu enorme nella formazione di una via italiana al restauro stilistico.

Fino al momento dell'unificazione nazionale (1861), l'influenza di Viollet in Italia rientra nella più generale assuefazione ai modelli neo-medievali che si diffondono in tutta Europa. Tuttavia, l'adesione italiana appare circoscritta ad aspetti decorativi e tutto sommato marginali e, rispetto ad altri paesi europei, la codificazione degli stili medievali è meno rigorosa.

Tale circostanza viene di solito attribuita alla maggiore persistenza del sistema architettonico classico: resta il fatto che i restauri in Italia non puntano alla conquista dell'unità stilistica, quanto piuttosto ad armonizzare empiricamente le varie parti e le varie epoche che convivono nell'edificio.

Spesso in Italia, il tentativo di giustificare operazioni di ricostruzione si appoggia a documenti, scritti o grafici, ma esterni all'opera, considerati come attestazioni indiscutibili di un assetto architettonico scomparso. È il caso della chiesa medievale di S. Croce a Firenze, di cui era rimasta incompiuta la facciata, iniziata dal Cronaca (Simone del Pollaiuolo) nel Quattrocento. Fu quindi l'architetto Nicola Matas che, tra il 1836 e il 1865, concluse la facciata, con evidenti richiami ad altre importanti opere del medioevo toscano, e soprattutto sostenendo di aver seguito un disegno del Cronaca, che peraltro non mostrò, né pubblicò mai.

In tutta la Penisola, l'esigenza di unificazione stilistica porta ad un numero elevato, come nel caso di S. Croce, di interventi arbitrari, genericamente ispirata al principio di analogia tra edifici coevi e vicini geograficamente. Ma non sempre è riconoscibile una diretta conoscenza e influenza delle opere di Viollet-le-Duc. Più che a ricostruzioni in stile, si assiste ad interventi di completamento e di liberazione, in una tendenza che sarà molto seguita in fino alla prima metà del XX secolo (Varagnoli, 2011), con la cancellazione di decorazioni e aggiunte soprattutto barocche.

Carlo Maciachini in Lombardia interviene sulle chiese di S. Simpliciano (1870) e di S. Marco (1871) a Milano, completando le facciate con la reinvenzione delle parti mancanti, cornici e pinnacoli, raggiungendo così un'unità a livello decorativo. A Napoli operano Federico Travagliani (1815-1893) ed Ettore Alvino (1809-1876). A quest'ultimo in particolare si deve il progetto per la facciata del duomo di Napoli –in sostituzione dell'esistente, risalente al XVIII secolo– e il nuovo scenografico prospetto del duomo di Amalfi (dopo il 1861). In questo caso, il progetto, completamente arbitrario, prevede il totale ridisegno del portico d'accesso e la sostituzione del grande finestrone rettangolare, realizzato nel Settecento, con un doppio ordine di loggette.

A Venezia è attivo Pietro Selvatico Estense (1803-1880), vero paladino del neogotico italiano, che oltre ad essere storico dell'architettura e professore all'Accademia di Belle Arti di Venezia, sostiene l'importanza di guardare al medioevo per rinnovare la cultura architettonica italiana. Con l'annessione di Venezia al regno d'Italia, nel 1866, si intensificano le opere di restauro, iniziate già sotto il governo austriaco, tanto che la città divenne un laboratorio per la definizione di nuovi criteri di restauro. Emblematico è il caso del Fondaco dei Turchi (fondato nel XII secolo), in passato utilizzato come magazzino, restaurato da Federico Berchet. Il restauro, realizzato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, punta a conferire all'edificio un aspetto unitario chiaramente medioevale e, per perseguire tale intento, Berchet porta avanti un'indagine anche sugli atti notarili riguardanti la proprietà dell'edificio. Giunge così ad un restauro che porta all'eliminazione di tutte le superfetazioni, al rivestimento completo delle facciate con nuove lastre marmoree e nuove decorazioni, alla regolarizzazione di tutte le aperture e alla ricostruzione di due torrette angolari.

L'opinione pubblica criticò duramente questo restauro, ma una risonanza internazionale assunsero i conflitti sorti intorno agli interventi sulla basilica di San Marco, avviati fin dal 1853 e poi proseguiti con maggiore intensità nel 1866, suscitando forti contrarietà per le consistenti sostituzioni di materiale autentico e l'alterazione della patina. A fronte di una sostanziale approvazione da parte di Viollet-le-Duc nel 1871, si registrano prese di posizioni contrarie da parte di John Ruskin e della *Society for Protection of Ancient Buildings* (1877-1879). La conservazione di marca inglese scendeva così in campo contro il restauro stilistico proprio a Venezia (Dalla Costa, 1983).

Dopo l'Unità d'Italia, nel 1861, Viollet intensifica i contatti con l'Italia. L'architetto francese venne eletto membro dell'Accademia di Belle Arti di Milano (effettivo nel 1858, socio onorario nel 1867) e di Firenze (corrispondente dal 1860). Compì inoltre altri viaggi nella penisola, nel 1861 sul Lago Maggiore, nel 1871 a Venezia e a Firenze, nel 1873 a Napoli e a Pompei (Casiello, 1980). Agli anni Settanta risalgono anche le prime traduzioni in italiano di alcune sue opere, ma non del *Dictionnaire* o degli *Entretiens*.

Viollet fu anche coinvolto nei concorsi per il completamento di edifici monumentali in Italia, un tema al confine tra progettazione e conservazione, ma importante nella definizione del concetto di stile. Nella lunga vicenda per la nuova facciata della cattedrale di Firenze, Viollet fu consultato nel 1865 per dirimere la contrapposizione tra la soluzione a tre cuspidi, ricavata dal modello delle cattedrali di Siena e di Orvieto e rappresentata dal progetto vincitore di Emilio Fabris, e quella ad unica cuspidi, ritenuta più vicina al progetto originario. Dopo aver distinto nella storia della cattedrale lo "stile" di Arnolfo di Cambio da quello di Brunelleschi, Viollet si espresse a favore di una maggiore razionalità della soluzione ad una sola cuspidi, più aderente alla sezione della cattedrale e alla sua struttura: una configurazione ritenuta in linea con la concezione di Arnolfo (Viollet-le-Duc, 1866). Attraverso altre vicende, e a seguito di un giudizio popolare, questa fu la soluzione realizzata. Anche nelle discussioni sul completamento della facciata di San Petronio a Bologna (1887) venne coinvolto Viollet, che anche in questo caso si espresse contro la soluzione a cinque timpani, non corrispondenti alla reale copertura, e quindi da considerare solo una decorazione (Casiello, 1980).

Comunque, con un saggio del 1871, Viollet manifestò il proprio apprezzamento per l'attenzione che in Italia si rivolgeva ai monumenti, a confronto con la Francia alla fine del Secondo Impero:

L'Italia si fa o, se volete, si rifà. Mentre i Prussiani bombardavano i nostri monumenti e noi bruciavamo quelli che erano sfuggiti alle loro granate, gli Italiani si occupavano attivamente di restaurare i loro. [...] L'Italia ha grandi tradizioni e non le lascia decadere; qui i capovolgimenti politici non fanno perdere di vista un solo istante gli interessi immediati, i bisogni quotidiani di uno Stato civile. [...] Tutti gli Italiani, dal più piccolo al più grande, amano i loro monumenti, ne vanno fieri, sanno apprezzarli; mentre da noi un buon numero di cittadini elettori ed eleggibili ha un solo modo di apprezzare i tesori accumulati con tanta fatica: distruggerli (Viollet-le-Duc, 1871; Tamborrino, 1996: 185-193).

L'unificazione nazionale richiedeva nuove leggi per tutelare il patrimonio culturale e un servizio di tutela e restauro che si fondasse su principi teorici e operativi coerenti validi in tutta la Penisola. Un momento decisivo è rappresentato dalla fondazione della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, che dal 1882 fu capeggiata dall'archeologo Giuseppe Fiorelli, noto per il metodo rigoroso seguito nella prosecuzione degli scavi di Pompei. Fiorelli istituì un'efficiente relazione tra competenze scientifiche e azione di tutela e restauro, soprattutto attraverso il decreto ministeriale del 21 luglio 1882 «Sui restauri degli edifizii monumentali» e la corrispondente circolare n. 683 bis della stessa data, che costituirono a lungo il vero punto di riferimento operativo per i restauri condotti su opere pubbliche. La disposizione vuole evitare i rifacimenti arbitrari, così diffusi nel Paese, le soppressioni di parti o aggiunte storicamente valide, le interpretazioni discutibili. Il restauro ha quindi il compito di riattivare non tanto l'unità stilistica perseguita da Viollet-le-Duc —che ha motivazioni soprattutto strutturali e formali— quanto lo «stato normale» dell'edificio, una condizione che finisce per coincidere con quella originaria, ma integrata con la conoscenza dei materiali, delle lavorazioni e delle alterazioni introdotte nel tempo. Una concezione più vicina al lavoro dell'archeologo e che puntava a disciplinare l'attività degli architetti restauratori, vincolandoli alla conoscenza dell'edificio (Varagnoli, 1993; Tomaselli, 2011).

Più incisive furono le prese di posizione della figura più rappresentativa dell'architettura italiana dell'epoca, Camillo Boito (1836-1914). Allievo di Pietro Selvatico, sostenitore dell'orientamento neo-medievale e soprattutto neoromanico nell'architettura italiana,

Boito punta ad un superamento dei principi di Viollet-le-Duc, appoggiandosi alle tendenze conservatrici provenienti dall'Inghilterra e presenti sia nell'ambiente veneziano, sia in quello milanese.

Boito critica il maestro francese soprattutto per la pretesa di riaprire il processo creativo originale. Boito ricorda le pesanti modifiche che vennero imposte alla cattedrale di Évreux, con la supervisione di Viollet, per non «reproduire une disposition éminemment vicieuse» e conclude:

Quando i restauri sono condotti con la teoria del signor Viollet-le-Duc, la quale si può dire la teoria romantica del restauro, e fino a ieri l'altro era universale, e tuttavia è seguita da molti, anzi dai più anche in Italia, io preferisco i restauri mal fatti ai restauri fatti bene. Mentre quelli, in grazia della benefica ignoranza, mi lasciano chiaramente distinguere la parte antica dalla parte moderna, questi, con ammirabile scienza ed astuzia facendo parere antico il nuovo, mi mettono in una sì fiera perplessità di giudizio, che il diletto di contemplare il monumento sparisce, e lo studiarlo diventa una fatica fastidiosissima (Boito, 1892: 4).

Su questa linea, Boito giunge a contrapporre la conservazione al restauro in stile prendendo ad esempio i conflitti suscitati dai restauri a Venezia: "Con la teoria del Viollet-le-Duc non c'è sapienza, non c'è ingegno, che valgano a salvar dagli arbitrii, e l'arbitrio è una bugia, una falsificazione, una trappola tesa ai posteri e spesso anche ai contemporanei" (Boito, 1892: 4). Richiamando la circolare del ministro Falloux, *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains* (1849), Boito sostiene la finalità della conservazione, limitando l'intervento sui monumenti alla sola manutenzione.

Se Boito rifiuta di accettare la fine di un monumento senza intervenire, non ne accetta neppure ricostruzioni arbitrarie e false, richiedendo il rispetto dell'autenticità. Boito si richiama alla filologia, disciplina che, mediante l'analisi linguistica e la critica testuale, mira alla ricostruzione e alla corretta interpretazione di testi o documenti scritti. Questo metodo "filologico" si contrappone a quello stilistico di Viollet poiché persegue la distinguibilità dell'intervento di restauro, piuttosto che la sua dissimulazione, e la sua notorietà, cioè la dichiarazione attraverso foto, pubblicazioni, rilievi, del lavoro operato dal restauratore.

Questa attenzione all'edificio-documento, da rispettare nella sua unicità e autenticità, e da indagare con strumenti appositi, fa sì che il restauro sia affidato sempre più ad architetti storici, che prendono le distanze dalla progettazione e dalla produzione edilizia corrente. Il restauratore di architettura tenderà ad assumere quasi connotati propri, e non è un caso che due figure di spicco, prima Boito, poi Giovannoni, reclameranno l'istituzione di apposite facoltà per la formazione di una nuova figura professionale -l'architetto- a cui demandare le operazioni di restauro. Di qui il divorzio che si consumerà in Italia tra nuove ricerche progettuali e restauro: mentre Viollet e la sua scuola, portando alle estreme conseguenze le indagini sullo stile, si aprivano all'applicazione di nuovi materiali e allo studio di nuove tipologie, il restauro in Italia divenne lentamente, ma in maniera più evidente con il nuovo secolo, un'alternativa all'architettura contemporanea.

Boito sostiene le sue idee per la prima volta nel 1879, per ripresentarle in versione definitiva nel Congresso Nazionale degli Ingegneri ed Architetti del 1883. L'intera cultura italiana del restauro, si può dire quasi fino ad oggi, si basa sui principi fondamentali enunciati da Boito, che istituiva così una via italiana al restauro separata da quella francese derivata da Viollet.



FIGURA 5. GENOVA, LE TORRI DI PORTA SOPRANA, RESTAURATE DA ALFREDO D'ANDRADE.

Immagine dell'autore

Tuttavia i principi di Boito si affermeranno con molta lentezza, in un contesto nazionale ancora dominato dal restauro stilistico. L'ultimo ventennio dell'Ottocento vede infatti crescere il numero degli interventi di restauro, in larga parte motivati da urgenze di rinnovamento urbanistico. Una delle maggiori imprese del periodo, il restauro del castello Sforzesco di Milano nasce dal nuovo ruolo attribuito all'area dal piano Beruto (1884). E rispetto alle posizioni conservatrici assunte da Tito Vespasiano Paravicini, avranno maggior successo gli studi di Luca Beltrami (1854-1933), che portarono all'eliminazione delle fabbriche successive al primo rinascimento, nonché alla sostanziale reinvenzione di buona parte dell'apparato difensivo e della torre di Filarete, sulla base di fonti iconografiche poco attendibili.

Ammirato da Boito, Alfredo d'Andrade (1839-1915) recupera la lezione di Viollet-le-Duc soprattutto nello studio delle tecniche costruttive e nella costante attenzione al Medioevo: opere come il restauro della Porta Soprana a Genova (Figura 5) o gli interventi sui castelli della Valle d'Aosta sono chiaramente tributari delle esperienze violettiane a Carcassonne. Ma la diffidenza nei confronti della nozione di stile, porta d'Andrade ad alcune novità metodologiche, come le precoci letture stratigrafiche che sostengono le scelte operate nel restauro di palazzo Madama a Torino (1884-1896), o nella conservazione del dato storico nella torre del Pailleron di Aosta (1891). In Sicilia, l'attività di Giuseppe Patricolo tra il 1884 e il 1905 è orientata alla riscoperta integrale della Palermo normanna, applicando sistematicamente interventi di liberazione, ma anche di riconoscimento archeologico delle tracce originarie. Un caso clamoroso di revisione stilistica è certamente quello di Bologna, la cui immagine medievale viene reinventata a spese della fase barocca in una serie di lavori diretti da Alfonso Rubbiani (1848-1913). L'operazione è minuziosa, tale da incidere non solo sui monumenti, come S. Francesco o il palazzo di Re Enzo o il palazzo dei Notai, ma sull'edilizia nel suo complesso. Non una Bologna restaurata, ma «riabbellita», cioè purgata dalle aggiunte e dalle superfetazioni che l'avevano deturpata dalla fine del Medioevo: più che un esito tardo del restauro stilistico, è l'applicazione sistematica dell'intervento di liberazione, che avrà numerosi sostenitori e seguaci nel corso del secolo successivo.

Dopo gli attacchi di Boito, l'opera di Viollet non subisce revisioni critiche in Italia tra Otto e Novecento. Gli scritti di Bricarelli, pubblicati nel 1915, sono gli unici che cercano di rivalutarne l'opera come storiografo e come restauratore, rimarcando la differenza tra la sua attività, capace di evitare l'arbitrio, e quella degli allievi e imitatori. L'intervento stilistico sarà più volte condannato da Gustavo Giovannoni: ma l'esempio di Viollet resta un'ipotesi destinata ad affacciarsi più volte sulla scena italiana, a volte con l'approvazione del grande pubblico e degli operatori, sempre sollevando ostilità e condanne negli specialisti.

Bibliografia

Anon (1866) "Der Ausbau der Florentiner Domfassade und die Konkurrenz von 1865", *Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik*, Band 1, pp. 69-78.

Bressani, Martin (2010) "From Antique Italy to Medieval France", In: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Internationales Kolloquium, Einsiedeln 24-26 August 2001*, gta Verlag, Zürich, pp. 112-127.

Boito, Camillo (1893) *Questioni pratiche di Belle Arti*, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C., Milano.

Bricarelli, Carlo (1915) "Eugenio Viollet-le-Duc e il rifiorimento degli studi medievali nel secolo XIX", *Civiltà Cattolica*, I, pp. 561-571, 697-717.

Bricarelli, Carlo (1915) "Restauro e riparazioni. Note di principi e di pratica", *Civiltà Cattolica*, III, pp. 311-326.

Casiello, Stella (1980) "Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti: la fortuna critica in Italia", *Restauro* 9(47/49): 30-58.

Dalla Costa, Mario (1983) *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le Osservazioni di A.P. Zorzi*, Stamperia di Venezia Ed., Venezia.

- Di Matteo, Salvo (1999) *Il viaggio in Sicilia di Eugenio Viollet-le-Duc*, ISSPE, Palermo.
- Ferraris, Maurizio (1981) "Viollet-le-Duc o Piranesi: postmodernità e tarda modernità", *Rivista di estetica* 21(8): 21-35.
- Forgeret, Jean-Charles (2014) "Une formation par les voyages", In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du Patrimoine, Éditions Norma, Paris, pp. 32-45.
- Frosini, Vittorio (1979) "Viollet-le-Duc in Sicilia", *Nuova Antologia: rivista di lettere, scienze ed arti* 12(2195): 484-495.
- Frosini, Vittorio (1980) *Viollet-le-Duc e l'impresa dei Mille*, Le Monnier, Firenze.
- Gambutì, Alessandro (1983) "L'immagine dell'architettura classica negli scritti di Viollet-le-Duc", *Studi e documenti di architettura* (11): 85-97.
- Garric, Jean-Philippe (2004) *Les recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres*, Mardaga, Sprimont.
- Leniaud, Jean-Michel (1994) *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Mengès, Paris.
- Leniaud, Jean-Michel (2014) "Les visions du Grand Duc", In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du Patrimoine-Éditions Norma, Paris, pp. 14-21.
- Mazzeo, Simona (2014) "Viollet-le-Duc. il viaggio in Sicilia (18 aprile-7 luglio 1836)", In: Marina Congiu, Calogero Micciché e Simona Modeo, *Viaggio in Sicilia. Racconti, segni e città ritrovate*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 293-311.
- Middleton, Robin (1980) "Ingres and Viollet-le-Duc: a Roman encounter", *Gazette des Beaux-Arts* (95): 147-152.
- Nava, Antonella (1949) "La teoria di Viollet-le-Duc e l'architettura funzionale (1)", *Critica d'Arte* 1(27): 56-65.
- Nava, Antonella (1949) "La teoria di Viollet-le-Duc e l'architettura funzionale (2)", *Critica d'Arte* 3(29): 230-241.
- Novati, Franco (ed.) (1980) *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Centro Di, Firenze.
- Oteri, Annunziata Maria (2010) "Il "giro della Sicilia": note su un proficuo scambio culturale negli anni di formazione del giovane Viollet-le-Duc", In: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Internationales Kolloquium, Einsiedeln 24-26 August 2001*, gta Verlag, Zürich, pp. 128-145.
- Pagnano, Giuseppe (1980) "La Sicilia nella formazione culturale", *Restauro. Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti* 9(47/49): 224-247.
- Pariset, Jean-Daniel (2014) "Les aventures d'un fonds incomparable", In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du Patrimoine, Éditions Norma, Paris, pp. 22-29.
- Patetta, Luciano (1975) *L'architettura dell'eclittismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Mazzotta, Milano.
- Pevsner, Nikolaus (1969) *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the appreciation of Gothic architecture*, Thames & Hudson, London.
- Romeo, Emanuele (2013) "Memoria e percezione dell'antico in Viollet-le-Duc: dagli studi di Roberto Di Stefano alla lettura di documenti inediti", In: Aldo Aveta e Maurizio Di Stefano (eds.), *Roberto Di Stefano: un protagonista nello sviluppo del restauro e della conservazione*, Arte Tipografica Editrice, Napoli, pp. 159-164.
- Tamborrino, Rosa (ed.) (1996) *E. Viollet-le-Duc, Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Tedeschi, Letizia (1996) "Viollet-le-Duc e l'Italia mediterranea", *La nuova città* 6(10/11): 78-81.
- Tomaselli, Francesco (ed.) (2013) *Restauro anno zero*, Aracne editrice, Roma.
- Valtieri, Simonetta (2015) *Viollet-le-Duc le voyage d'Italie, 1836-37. Le radici della formazione d'architetto*, Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma.
- Varagnoli, Claudio (2011) "Il Risorgimento dei monumenti", In: Fabio Mangone e Maria Grazia Tampieri (eds.), *Architettare l'unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, Catalogo della mostra (Roma aprile 2011), Paparo Edizioni, Napoli, pp. 129-138.
- Varagnoli, Claudio (1993) "Restauro all'abbazia di Fossanova: operatori e orientamenti di tutela nello Stato post-unitario", *Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro* (3): 195-214.
- Verdone, Mario (1981) "Viollet-le-Duc ovvero "Bisogna aver visto Roma...".", *Strenna dei Romanisti* (42): 489-500.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1854-1868), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Édition Bance-Morel, Paris, 9 vols.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1860) *Lettres sur la Sicile à propos des événements de Juin et Juillet 1860*, B. Bance fils libraire-éditeur, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1971) *Lettres d'Italie 1836-1837 adressées à sa famille annotées par Geneviève Viollet-le-Duc*, Léonce Laget, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1872) "De la restauration des anciens édifices en Italie", *Encyclopédie d'Architecture*, 2^e série, Tome I, pp. 15-16, 57-59.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1972) *Lettere sulla Sicilia a proposito degli avvenimenti di giugno e luglio 1860*, Sellerio, Palermo.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1877), *Storia dell'abitazione umana: dai tempi preistorici fino ai nostri giorni. Testo e disegni di Viollet-le-Duc*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (n.d.), *Storia d'una casa. Testo e disegni di Viollet-le-Duc, versione di C. Pizzigoni*, Simonetti, Milano.

Viollet-le-Duc, Geneviève (1965) "Viollet-le-Duc à Rome, 30 octobre 1836-4 juin 1837", *Les monuments historiques de la France* (1-2): 11-18.

Viollet-le-Duc, Geneviève, Michel Vernes et Jean-Jacques Aillagon (dir.) (1980), *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc*, Catalogue de l'exposition (Paris, janvier-mars 1980), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Architecture, Paris.

Versión del texto
en ESPAÑOL

CATEDRAL DE SIENA

Imagen: Wikimedia Commons



Sense and sensibility. Viollet-le-Duc e Italia

CLAUDIO VARAGNOLI

Traducción de Valerie Magar

Resumen:

Las relaciones entre Viollet-le-Duc y la cultura italiana han sido intensas y prolongadas, pero tal vez no tan profundas como podría imaginarse. El viaje del arquitecto francés en la península italiana testimonia la fuerte atracción por las fuentes de la cultura arquitectónica clásica, pero también de una sustancial distancia ante el desarrollo que esta cultura había tenido en Italia. Lo mismo sucede en la restauración. La atención que Viollet le otorga a la construcción se fundamenta en un método de tipo inductivo que tenía ambiciones científicas, lejano de la continuidad que nutría la relación con el pasado en Italia. Esto no disminuye la enorme influencia que tuvo Viollet en la formación de una vía italiana a la restauración estilística, también gracias a la presencia del francés en jurados tales como el de la fachada de Santa María del Fiore. Sin embargo, es sintomático que la cultura nacional de la restauración tomará su distancia de la palabra violletiana: da testimonio de ello la prudencia que inspira la circular ministerial del arqueólogo Giuseppe Fiorelli (1882) y sobre todo los principios codificados por Camillo Boito.

Palabras clave: Restauración estilística; historia de la arquitectura; Viollet-le-Duc; dibujos de arquitectura.

Viollet-le-Duc tiene apenas veintidós años cuando, en marzo de 1836, emprende su primer viaje a Italia. La experiencia tuvo el significado de una iniciación profesional y artística, y testimonia la gran atracción por las fuentes de la cultura arquitectónica clásica, pero también una distancia sustancial de los desarrollos que esta cultura había tenido en Italia.

Mientras los artistas de la *Académie de France* en Roma recibían becas para sus viajes de estudio, Viollet financia su propia peregrinación (Forgeret, 2014; Valtieri, 2015) en la “tierra en donde florecen los limones” como la describió Goethe. Llega a Italia por el mar: después de etapas en Génova, en Livorno y en Civitavecchia, alcanza Nápoles: de allí se dirige por mar a Sicilia, que visita íntegramente y de la cual queda fuertemente impresionado (Oteri, 2010). De regreso a Nápoles, se dirige a Roma por tierra: conoce por ello la Toscana y Florencia, y después de una segunda y decisiva estadía romana entre octubre de 1836 y junio de 1837, visita Umbria, nuevamente Florencia, Boloña, Venecia y el Véneto, Milán. Al momento de la despedida, Viollet se siente inadecuado frente a la vastedad de un patrimonio que sólo ha podido conocer en parte: “Si bien se recoge en Italia, también se dejan cosas atrás...”¹ (Viollet-le-Duc, 1971: 338-339 – Lettres, 26 Août 1837).

Viollet mira hacia Italia tal vez más como un antropólogo y geógrafo que como un simple arquitecto. Son de hecho los usos y costumbres de los habitantes, así como la vegetación, el paisaje y el clima los que llaman su atención: la arquitectura no es más que la manifestación de una condición humana más amplia y compleja. En sus diseños, también son monumentos

¹ Cita original: «Si l'on recueille en Italie, on y laisse aussi bien des choses...» (Viollet-le-Duc, 1971: 338-339 – Lettres, 26 Août 1837).

las formaciones geológicas o el carácter del paisaje. Viollet recoge en los Alpes, en las lavas del Etna o en las extensiones de la Sicilia central significados profundos que ponen en común a la tierra y a sus habitantes.

Es el mismo Viollet quien afirma varias veces haber visto con más intensidad y curiosidad las arquitecturas del medioevo que los vestigios de la antigüedad clásica (Romeo, 2013). Pero con sus afirmaciones lapidarias, Viollet probablemente construye su propia imagen anti-académica. En realidad, su atención hacia los monumentos antiguos está siempre despierta, como queda testimoniado de sus visitas a Roma, a Pompeya y a los principales sitios arqueológicos de Sicilia. Más bien, con relación a la visión analítica de los monumentos medievales, las ruinas de la antigüedad se perciben con frecuencia con la intuición del visionario (Leniaud, 2014: 14-21), en un fascinante equilibrio entre paisajismo del siglo XVIII y sensibilidad romántica.

Un momento fulgurante en este proceso fue dado por el diseño que propone la reconstrucción del teatro de Taormina, potente reconstrucción intuitiva, más que analítica, del monumento, ampliamente descrito por Viollet incluso en sus cartas sobre Sicilia (Viollet-le-Duc, 1860: 134-138). La visión se integra con el paisaje entre el Etna y el mar, y restituye una antigüedad vibrante, sin escrúpulos didácticos. Del mismo modo, la percepción del Coliseo se nutre de la fascinación de la ruina en una vista nocturna: pero también en esta visión sintética lo evoca lleno de espectadores, y con la velaria desplegada (Pariset, 2014: 26).

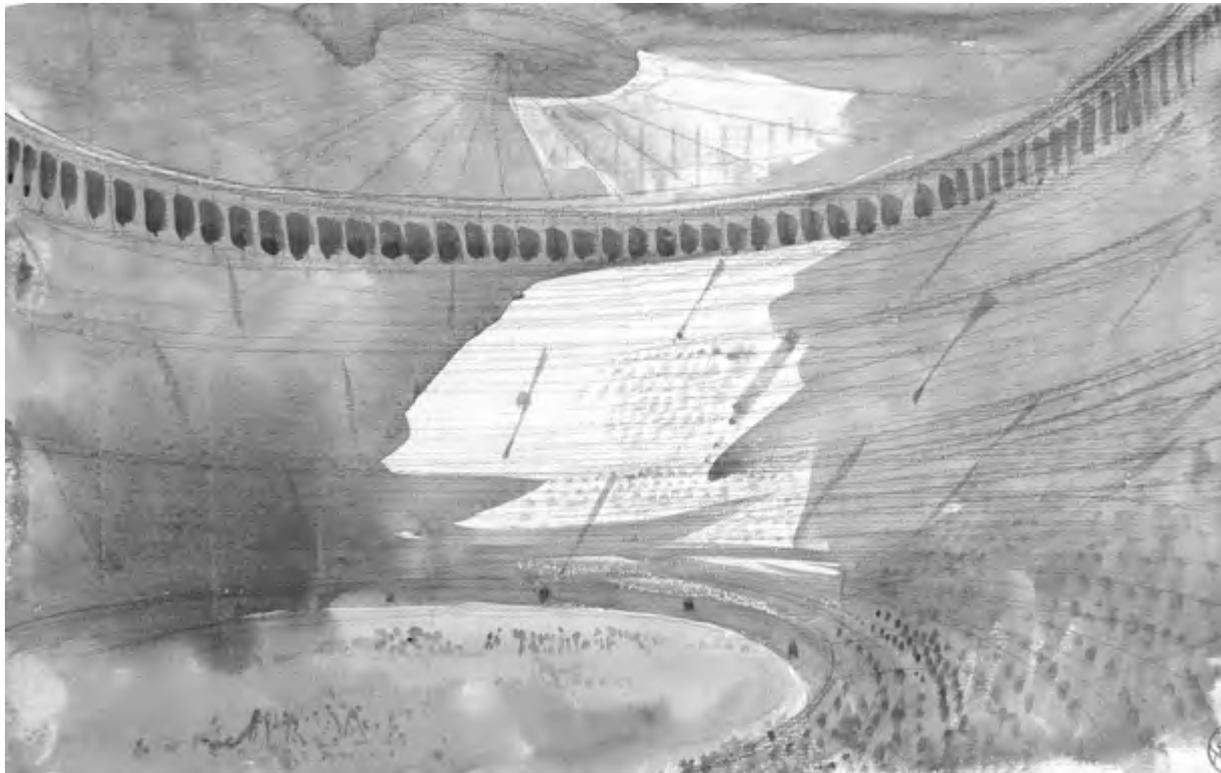


FIGURA 1. VIOLLET-LE-DUC, VISTA DEL COLISEO RECONSTRUIDO Y CUBIERTO POR LA VELARIA

Acuarela, 1836

Imagen: de Finance et Leniaud, 2014



FIGURA 2. VIOLLET-LE-DUC, LA RECONSTRUCCIÓN DEL TEATRO DE TAORMINA.

Detalle. Acuarela, 1836. Imagen: de Finance et Leniaud, 2014

Naturalmente no faltan los momentos analíticos, como en la restitución del templo de Hera en Paestum, pero la finalidad no es nunca pedagógica, como lo será en los dibujos realizados para la *École centrale d'architecture*, como por ejemplo en el estudio de las técnicas constructivas de las termas romanas (1867). El conocimiento de los monumentos antiguos impresionó profundamente a Viollet, a pesar de sus declaraciones, ofreciendo un sustrato visionario destinado a fecundar al propio *Dictionnaire*. La reconstrucción de la cúpula del Panteón en Roma como una sucesión de arcos de descarga decrecientes hacia el óculo central es deudora, como lo afirma el mismo Viollet, de Piranesi (Viollet-le-Duc, 1854-1868, Vol. IX: 470). Dos personajes diversísimos por temperamento, vistos como los portadores de concepciones opuestas del tiempo y de las ruinas, se unieron de tal modo con una interpretación capaz de recrear el pasado y de nutrir la proyección del futuro (Ferraris, 1981: 21-35).

En contraposición con la recepción del mundo clásico, la mirada dirigida a los edificios medievales perdura en los aspectos decorativos más que estructurales, y se apoya aún en algunas categorías historiográficas genéricas —como por ejemplo en la dilatación del significado de “byzantin”², aún compartida con la cultura de la época. Viollet percibe con atención la policromía de San Francisco de Asís, así como el uso de materiales en San Lorenzo en Génova, las variaciones de claroscuros en el claustro de San Juan de Letrán en Roma, o en los revestimientos de mármol de Santa María del Fiore en Florencia, o en el estudio del techo de la catedral de Messina, inspirado en modelos árabes. Pero la impresión suscitada por los monumentos italianos es profunda: la lectura se vuelve penetrante en la fachada del Palacio Ducal en Venecia, por su inversión de las relaciones tradicionales entre macizos y vacíos, que Viollet-le-Duc reinterpreta con la distancia de decenios en los *Entretiens* como “si estuviera construido con madera”, confirmando así la predilección por una concepción arquitectónica basada en el equilibrio de los empujes, más que en la gravedad estática.

² Bizantino

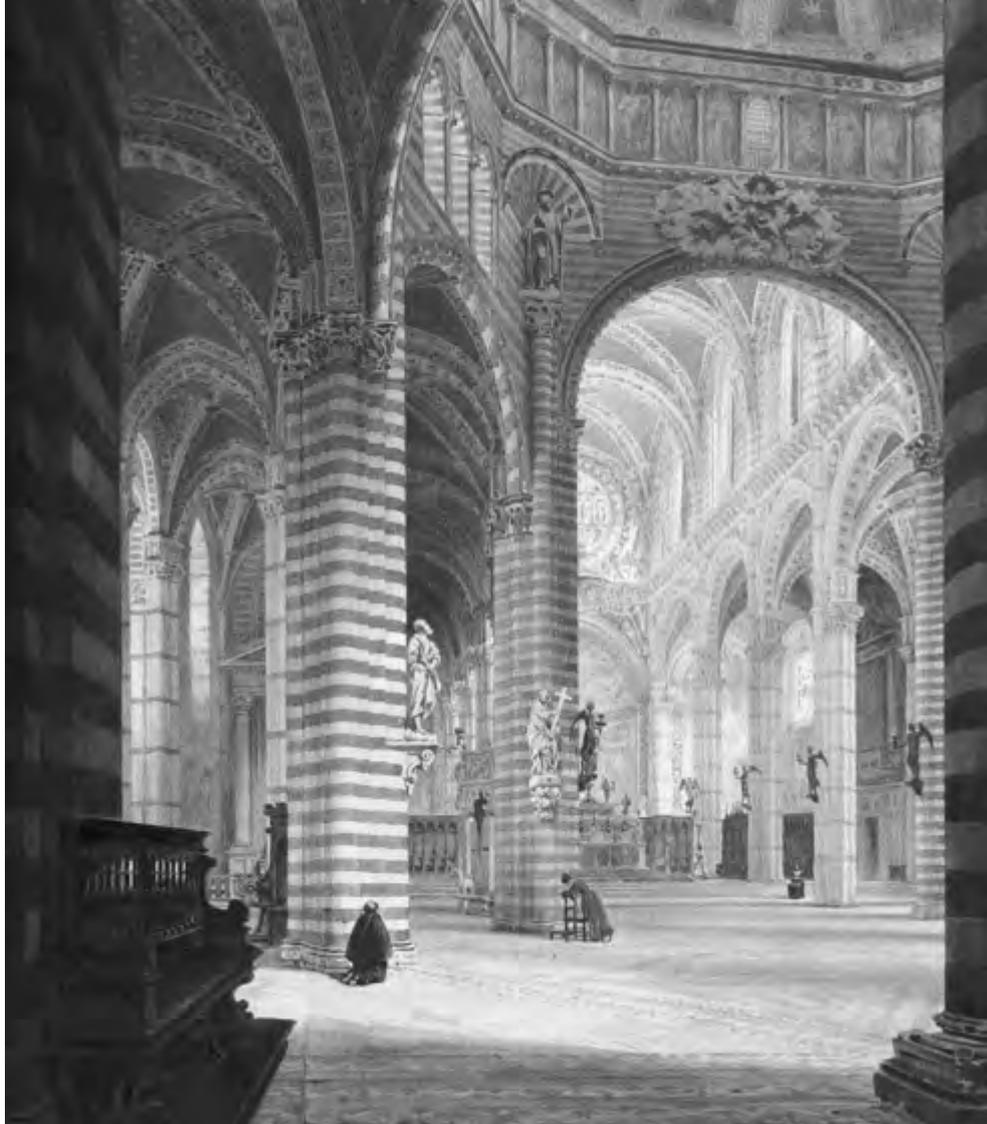


FIGURA 3 VIOLLET-LE-DUC, SIENA, INTERIOR DE LA CATEDRAL. Acuarela, 1836.
 Imagen: de Finance et Leniaud, 2014

Aquello que Viollet no recoge —no podía ser diversamente— es el carácter profundo de la cultura arquitectónica italiana, aquella continuidad a través de los siglos que le da sustancia a la realidad de los monumentos de la Península. Viollet es inmune a las transformaciones, a las renovaciones y a las relecturas. Tal vez retomando una sarcástica observación del Papa Benedicto XIV, tras la renovación acabada por Ferdinando Fuga en 1744, lee en el interior de Santa María la Mayor en Roma una sala con fines civiles, casi retornando al origen antiguo del tipo: “Santa María la Mayor, lindo campanario, interior de lo más gracioso, plafón encantador. Se podría tomar un excelente partido de esta disposición para hacer una gran sala de fiestas”³ (Viollet-le-Duc, 1971: 374 – Journal, 31 juillet 1836). La remoción del barroco es total, sobre todo en las reconstrucciones, como en las naves borrominianas de San Juan de Letrán en Roma: “San Juan de Letrán, lindo pórtico en frente: el palacio es bello, el interior está dañado: lindo mosaico”⁴ (Viollet-le-Duc, 1971: 374 – Journal, 31 juillet 1836), y en otros casos acuña la expresión *rococotifier*. Con el mismo tono, el juicio para la catedral de Palermo. Pero tampoco los modelos majestuosos del Renacimiento pueden huir de esta inocultable desaprobación: es lo mismo para las obras de Palladio en Vicenza e incluso para el primer renacimiento

³ Cita original: “*S.te Marie Majeure; joli clocher, intérieur des plus gracieux, plafond charmant. On pourra tirer un excellent parti de cette disposition pour faire une grande salle pour donner des fêtes*” (Viollet-le-Duc, 1971: 374 – Journal, 31 juillet 1836)

⁴ Cita original: “*St-Jean-de-Latran, joli portique en avant: le palais est beau, l’intérieur est très gâté: belle mosaïque*” (Viollet-le-Duc, 1971: 374 – Journal, 31 juillet 1836)

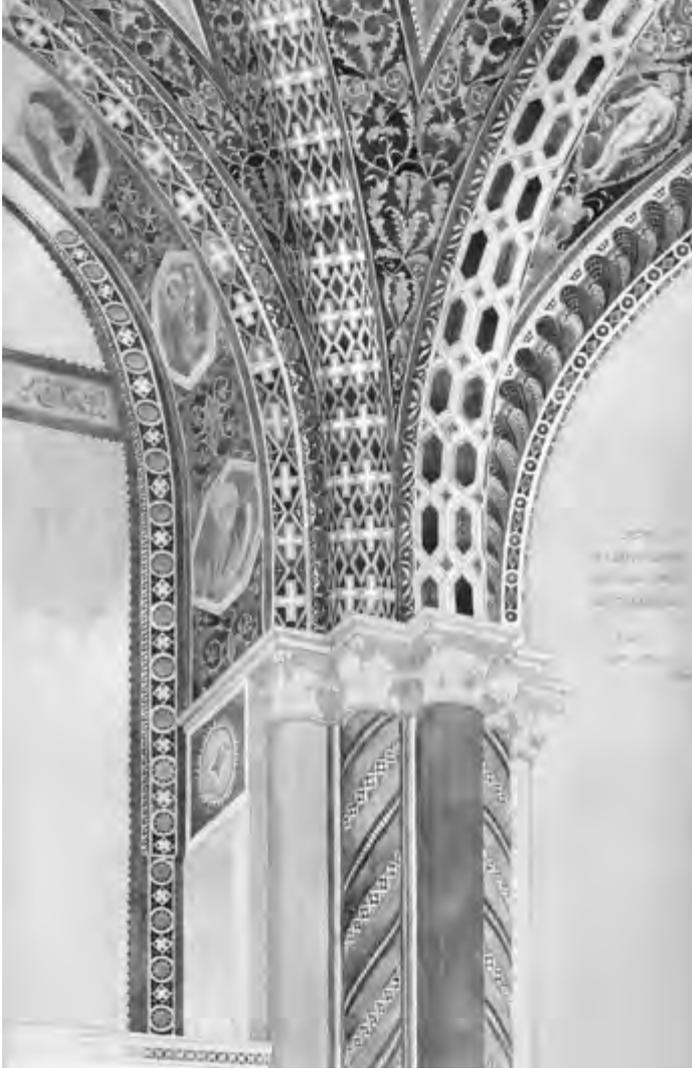


FIGURA 4. VIOLLET-LE-DUC,
LA ORGANIZACIÓN DE LAS
BÓVEDAS DE LA IGLESIA
SUPERIOR DE
SAN FRANCISCO DE ASÍS.
Acuarela, 1837.

*Imagen: de Finance
et Leniaud, 2014*

florentino: “En San Lorenzo, de Brunelleschi, bella proporción pero ese interior es triste, sombrío, salvaje, inspira tristeza más que piedad, construida en piedra negra”⁵ (Viollet-le-Duc, 1971: 381 – Journal, 17 Septembre 1836).

Por otra parte, Viollet no dejó de apreciar las intervenciones destinadas a devolver las disposiciones originarias, como en la obra romana de San Pablo Extramuros: “San Pablo Extramuros, se está reconstruyendo por completo con base en la arquitectura antigua, columnas de granito, plafón bien hecho, se trata de bellos trabajos ejecutados con conciencia y cuidado, me place verlo”⁶ (Viollet-le-Duc, 1971: 376 – Journal, 3 Août 1836). La observación es particularmente importante, ya que tres años después de su viaje italiano, Viollet recibe el encargo de la restauración de la iglesia de la Madeleine de Vézelay, en donde su pensamiento sobre la restauración ya está totalmente formado. Y es interesante que acerca del mismo San Pablo Extramuros, se expresó en términos admirativos el pionero de la autenticidad, el inglés John Ruskin en sus *Siete lámparas* (1880).

La atención que Viollet le destina a la construcción se fundamenta sobre un método de tipo inductivo que tenía ambiciones científicas, lejano de la continuidad que en cambio en Italia nutría la relación con el pasado. Esto no quita que la influencia de Viollet fue enorme en la formación de una vía italiana de la restauración estilística.

⁵ Cita original: “A St. Laurent, de Brunelleschi, belle proportion mais cet intérieur est triste, sombre sauvage, il inspire de la tristesse plutôt que de la pitié; bâtie en pierre noire” (Viollet-le-Duc, 1971: 381 – Journal, 17 Septembre 1836)

⁶ Cita original: “Saint-Paul-hors-les-Murs; on la refait entièrement sur l’ancienne architecture; colonnes de granit, plafond bien fait, ce sont de beaux travaux exécutés avec conscience et soin, cela me fait plaisir à voir” (Viollet-le-Duc, 1971: 376 – Journal, 3 Août 1836).

Hasta el momento de la unificación nacional (1861), la influencia de Viollet en Italia forma parte de la adicción general a los modelos neo-medievales que se difunden en toda Europa. Sin embargo, la adhesión italiana aparece circunscrita a los aspectos decorativos y en general marginales y, con relación a otros países europeos, la codificación de los estilos medievales es menos rigurosa. Esta circunstancia por lo general se atribuye a la mayor persistencia del sistema arquitectónico clásico: pero queda el hecho de que las restauraciones en Italia no miran hacia una conquista de la unidad de estilo, sino más bien a armonizar empíricamente las diversas partes y las diversas épocas que conviven en el edificio.

Frecuentemente en Italia, el intento de justificar operaciones de reconstrucción se apoya en documentos, escritos o gráficos, pero externos a la obra, considerados como certificaciones indiscutibles de un orden arquitectónico desaparecido. Tal es el caso de la restauración de la iglesia medieval de Santa Cruz en Florencia, cuya fachada había quedado inconclusa, iniciada por Cronaca (Simone del Pollaiuolo) en el siglo XV. Fue entonces el arquitecto Nicola Matas quien se dedicó, entre 1836 y 1865, cuando se concluyó la fachada, con evidentes referencias a otras obras medievales toscanas importantes, y sobre todo manteniendo haber seguido un diseño del Cronaca, quien sin embargo no los mostró, ni publicó jamás.

En toda la península, la exigencia de unificación estilística lleva a un número importante, como en el caso de Santa Cruz, de intervenciones arbitrarias, genéricamente inspiradas en el principio de analogía entre edificios coetáneos y vecinos geográficamente. Pero no siempre es reconocible un conocimiento directo o una influencia de las obras de Viollet-le-Duc. Más que reconstrucciones estilísticas, con frecuencia se ven intervenciones que completan o liberan edificios, inaugurando así una tendencia que se seguirá mucho en Italia hasta la primera mitad del siglo XX (Varagnoli, 2011), con la eliminación de decoraciones y añadidos sobre todo barrocos.

Carlo Maciachini en Lombardía interviene en las iglesias de San Simpliciano (1870) y de San Marcos (1871) en Milán, completando las fachadas con la reinención de las partes faltantes, de cornisas y pináculos, alcanzando así una unidad a nivel decorativo. En Nápoles operan Federico Travaglini (1815-1893) y Ettore Alvino (1809-1976). A este último en particular se debe el proyecto para la fachada del domo de Nápoles – en sustitución al existente que era del siglo XVIII – y el nuevo esquema escenográfico para el domo de Amalfi (después de 1861). En este caso, el nuevo diseño, completamente arbitrario, prevé el rediseño total del pórtico de acceso y la sustitución de la gran ventana rectangular, realizada en el siglo XVIII, con un doble nivel de logias.

En Venecia, Pietro Selvatico se encuentra activo, verdadero paladín del neogótico italiano, quien además de ser historiador de la arquitectura y profesor de la Academia de Bellas Artes de Venecia, sostiene la importancia de mirar hacia la Edad Media para renovar la cultura arquitectónica italiana. Con la anexión de Venecia al reino de Italia en 1866, se intensifican las obras de restauración, ya iniciadas bajo el gobierno austriaco, de modo que la ciudad se convierte en un laboratorio para la definición de nuevos criterios de restauración. Resulta emblemático el caso del *Fondaco dei Turchi* (fundado en el siglo XII), que en el pasado se había utilizado como almacén, restaurado por Federico Berchet. La restauración, realizada entre los años cincuenta y sesenta, busca conferirle al edificio un aspecto unitario claramente medieval y, para lograr tal intención, Berchet realiza una investigación incluso sobre las actas notariales relacionadas con la propiedad del edificio. Alcanza así una restauración que lleva a la eliminación de todas las reedificaciones, al revestimiento completo de la fachada con nuevas placas de mármol y nuevas decoraciones, a la regularización de todas las aperturas y a la reconstrucción de dos torres angulares.

La opinión pública criticó duramente esta restauración, pero los conflictos resultaron en torno a la intervención en la basílica de San Marcos adquirieron una resonancia internacional, iniciados desde 1853 y después seguidos con mayor intensidad en 1866, suscitando una fuerte contrariedad por las considerables sustituciones de material auténtico y por la alteración de la pátina. Frente a una sustancial aprobación por parte de Viollet-le-Duc, se registran tomas de posición contrarias por parte de John Ruskin y de la *Society for Protection of Ancient Buildings* (1877-1879). La conservación de marca inglesa descendía de este modo en el campo, en contra de la restauración estilística en la misma Venecia (Dalla Costa, 1983).

Después de la Unidad Italiana, en 1861, Viollet intensifica los contactos con Italia. El arquitecto francés es elegido como miembro de la Academia de Bellas Artes de Milán (efectivo en 1858, y como socio honorario en 1867) y de Florencia (corresponsal a partir de 1860). Realizó además otros viajes en la península, en 1861 al Lago Mayor, en 1871 a Venecia y a Florencia, en 1873 a Nápoles y a Pompeya. De estos años setenta datan también las primeras traducciones al italiano de algunas de sus obras, pero no del *Dictionnaire* o de los *Entretiens*.

Viollet también estuvo involucrado en concursos para completar edificios monumentales en Italia, un tema situado en la frontera entre proyecto y conservación, pero importante en la definición del concepto de estilo. En la larga tarea para la nueva fachada de la catedral de Florencia, Viollet fue consultado en 1865 para dirimir la contraposición entre la solución con tres pináculos, retomada del modelo de las catedrales de Siena y de Orvieto y representada por el proyecto vencedor de Emilio Fabris, y aquella con un solo pináculo, considerada como más cercana del proyecto original. Después de haber identificado en la historia de la catedral el "estilo" de Arnolfo di Cambio de aquel de Brunelleschi, Viollet se expresó a favor de una mayor racionalidad de la solución con una sola cúspide, más ajustada a la sección de la catedral y a su estructura: una solución que se consideraba acorde con la concepción de Arnolfo (Viollet-le-Duc, 1866). A través de otros casos, y después de un juicio popular, ésta fue la solución realizada. También estuvo involucrado Viollet en las discusiones sobre la finalización de la fachada de San Petronio en Boloña, quien también en este caso se expresó en contra de la solución con cinco tímpanos, que no correspondía con la cobertura real, y por lo tanto debía considerarse sólo como una decoración (Casiello, 1980).

En cualquier caso, a través de un ensayo de 1871, Viollet manifestó su apreciación por la atención que en Italia se les otorgaba a los monumentos, en relación con Francia a finales del Segundo Imperio:

Italia se hace, o si lo desean, se rehace. Mientras los prusianos bombardeaban nuestros monumentos y nosotros quemábamos aquellos que se habían escapado a sus granadas, los italianos se ocupaban activamente de restaurar los suyos. [...] Italia tiene grandes tradiciones y no las deja decaer; aquí los vuelcos políticos no hacen que se pierda de vista un solo instante los intereses inmediatos, las necesidades cotidianas de un estado civil. [...] Todos los italianos, del más pequeño al más grande, aman a sus monumentos, van orgullosos de ellos, saben apreciarlos; mientras que entre nosotros un buen número de ciudadanos electores y elegibles solo tienen una forma de apreciar los tesoros acumulados con tanta dificultad: destruirlos (Viollet-le-Duc, 1871; Tamborrino, 1996: 185-193).

La unificación nacional requería de nuevas leyes para cuidar al patrimonio cultural y un servicio de protección y restauración que se fundara sobre principios teóricos y operativos coherentes válidos en toda la península. Un momento decisivo es representado por la fundación de la *Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, que a partir de 1882 fue dirigida por el arqueólogo Giuseppe Fiorelli, conocido por el método riguroso utilizado y por la gestión del proseguimiento de las excavaciones de Pompeya. Fiorelli instituyó una relación eficiente entre competencias científicas y acciones de protección y de restauración, sobre todo a través del decreto ministerial del 21 de julio de 1882 "Sobre las restauraciones de

los edificios monumentales” y la circular correspondiente número 683 bis de la misma fecha, que constituyeron por mucho tiempo el verdadero punto de referencia operativo para las restauraciones conducidas en obras públicas. La disposición busca evitar las reconstrucciones arbitrarias, tan difundidas en el país, las supresiones de partes o de añadidos históricamente válidos, las interpretaciones discutibles. La restauración tiene por lo tanto la tarea de reactivar no tanto la unidad estilística anhelada por Viollet-le-Duc –que tiene sobre todo motivaciones estructurales y formales–, sino el “estado normal” del edificio, una condición que termina por coincidir con aquella original, pero integrada con el conocimiento de los materiales, de los trabajos y de las alteraciones introducidas con el tiempo. Una concepción más cercana al trabajo del arqueólogo y que buscaba disciplinar la actividad de los arquitectos restauradores, vinculándolos con el conocimiento del edificio (Varagnoli, 1993; Tomaselli, 2011).

Fueron más incisivas las tomas de postura de la figura más representativa de la arquitectura italiana de la época, Camillo Boito (1836-1914). Alumno de Pietro Selvatico, partidario de las orientaciones neo-medievales y sobre todo neo-románicas en la arquitectura italiana, Boito busca una superación de los principios de Viollet-le-Duc, apoyándose en las tendencias conservadoras provenientes de Inglaterra y presentes tanto en el ambiente veneciano, como en el milanés.

Boito critica al maestro francés sobre todo por la pretensión de volver a abrir el proceso creativo original. Boito recuerda las pesadas modificaciones que le fueron impuestas a la catedral de Évreux, con la supervisión de Viollet, para no “reproducir una disposición eminentemente viciosa” y concluye:

Cuando las restauraciones se realizan con la teoría del señor Viollet-le-Duc, la cual se puede llamar teoría romántica de la restauración, y que hasta ayer era universal, y aún es seguida por muchos, de hecho, por muchos en Italia, yo prefiero las restauraciones mal hechas a las restauraciones bien hechas. Mientras aquellas, gracias a la benéfica ignorancia, me permiten distinguir claramente la parte antigua de aquella moderna, éstas, haciendo parecer antiguo lo nuevo con admirable ciencia y astucia, me ponen en una tan grande perplejidad de juicio, que el deleite de contemplar el monumento desaparece, y estudiarlo se convierte en un trabajo fastidiosísimo (Boito, 1892: 4).

Sobre esta línea, Boito llega a contraponer la conservación a la restauración estilística tomando como ejemplo los conflictos suscitados por las restauraciones en Venecia: “Con la teoría de Viollet-le-Duc no hay conocimiento, no hay ingenio, que valgan para salvar de los arbitrios, y el arbitrio es una mentira, una falsificación, una trampa puesta a los descendientes, y frecuentemente también a los contemporáneos” (Boito, 1892: 4). Recordando la circular del ministro Falloux, *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains* (1849), Boito sostiene la finalidad de la conservación, limitando la intervención en los monumentos únicamente al mantenimiento.

Si Boito se niega a aceptar el fin del monumento sin intervenirlo, no acepta tampoco las reconstrucciones arbitrarias y falsas, solicitando el respeto de la autenticidad. Boito confía en la filología, disciplina que, mediante el análisis lingüístico y la crítica de los textos, busca la reconstrucción y la correcta interpretación de textos o documentos escritos. Este método “filológico” se contrapone a aquel estilístico de Viollet ya que persigue la distinción de la intervención de restauración, más que su disimulación, así como su notoriedad, es decir la declaración a través de fotografías, publicaciones y relevamientos, del trabajo operado por el restaurador.

Esta atención al edificio-documento, que se debe respetar en su unicidad y autenticidad, y que se debe investigar con instrumentos especiales, hace que la restauración se confíe cada vez más a arquitectos-historiadores, que toman su distancia del proyecto y de la producción constructiva contemporánea. El restaurador de arquitectura tenderá a asumir

casi connotaciones propias, y no es extraño que dos figuras emblemáticas, primero Boito y después Giovannoni, reclamarán la institución de una facultad dedicada a la formación de una nueva figura profesional –el arquitecto– al cual solicitarle operaciones de restauración. De aquí el divorcio que se consumirá en Italia entre las nuevas investigaciones de proyecto y de restauración: mientras Viollet y su escuela, llevando a sus consecuencias extremas las investigaciones sobre el estilo, se abrían a la aplicación de nuevos materiales y al estudio de nuevas tipologías, la restauración en Italia se convierte lentamente, pero de manera más evidente con el nuevo siglo, en una alternativa a la arquitectura contemporánea.

Boito sostiene sus ideas por primera vez en 1879, para presentarlas nuevamente en versión definitiva en el *Congresso Nazionale degli Ingegneri ed Architetti* en 1883. Toda la cultura italiana de la restauración, podría decirse que casi hasta nuestros días, se basa en los principios fundamentales enunciados por Boito, quien instituyó así una vía italiana para la restauración separada de aquella francesa derivada de Viollet. Sin embargo, los principios de Boito se afirmarán muy lentamente, en un contexto nacional aún dominado por la restauración estilística. Los últimos veinte años del siglo XIX vieron de hecho crecer el número de intervenciones de restauración, en gran medida motivados por las urgencias de las renovaciones urbanísticas. Uno de los mayores emprendimientos del periodo, la restauración del castillo Sforzesco de Milán, nace del nuevo papel atribuido al área por el plan Beruto (1884). Y con relación a las posiciones conservadoras asumidas por Tito Vespasiano Paravicini, tendrán mayor éxito los estudios de Luca Beltrami (1854-1933), que llevaron a la eliminación de las fábricas sucesivas al primer renacimiento, y además a la sustancial reinvención de una buena parte del aparato defensivo y de la torre de Filarete, con base en fuentes iconográficas poco fidedignas.

Admirado por Boito, Alfredo d'Andrade (1839-1915) recupera la lección de Viollet-le-Duc sobre todo en el estudio de las técnicas constructivas y en la constante atención en la Edad Media: obras como la restauración de la Porta Soprana en Génova o las intervenciones en los castillos del Valle de Aosta son claramente tributarias de las experiencias de Viollet-le-Duc en Carcassonne. Pero la desconfianza en relación con la noción de estilo lleva a d'Andrade a algunas novedades metodológicas, como las precoces lecturas estratigráficas que sostienen las selecciones llevadas a cabo en la restauración de palacio Madama en Turín (1884-1896), o en la conservación del dato histórico en la torre de Pailleron de Aosta (1891). En Sicilia, la actividad de Giuseppe Patricolo entre 1884 y 1905 se orienta al redescubrimiento integral de la Palermo de época normanda, aplicando sistemáticamente intervenciones de liberación, pero también de reconocimiento arqueológico de las trazas originales. Un caso clamoroso de revisión estilística es ciertamente aquel de Boloña, cuya imagen medieval es reinventada a expensas de la fase barroca por una serie de trabajos dirigidos por Alfonso Rubbiani (1848-1913). La operación es minuciosa, e incide no solo sobre los monumentos, como San Francesco o el palacio de Re Enzo o el palacio de los Notarios, sino sobre la construcción en su complejo. No se trata de una Boloña restaurada, sino "re-embellecida", es decir purgada de los añadidos y de las acumulaciones que la habían desfigurado desde finales de la Edad Media: más que un éxito tardío de la restauración estilística, es la aplicación sistemática de la intervención de liberación, que tendrá numerosos partidarios y seguidores en el curso del siguiente siglo.

Después de los ataques de Boito, la obra de Viollet no recibe revisiones críticas en Italia entre el siglo XIX y XX. Los escritos de Bricarelli, publicados en 1915, son los únicos que buscan re-evaluar la obra como historiógrafo y como restaurador, remarcando la diferencia entre su actividad, capaz de evitar el arbitrio, y aquella de los alumnos e imitadores. La intervención estilística será varias veces condenada por Gustavo Giovannoni, pero el ejemplo de Viollet sigue siendo una hipótesis destinada a aparecer más veces en la escena italiana, en ocasiones con la aprobación del gran público y de los operadores, pero siempre levantando hostilidad y condenas por parte de los especialistas.



FIGURA 5. GÉNOVA, LAS TORRES DE LA PORTA SOPRANA, RESTAURADAS POR ALFREDO D'ANDRADE. *Imagen del autor*

Referencias

- Anon (1866) "Der Ausbau der Florentiner Domfassade und die Konkurrenz von 1865", *Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik*, Band 1, pp. 69-78.
- Bressani, Martin (2010) "From Antique Italy to Medieval France", In: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Internationales Kolloquium, Einsiedeln 24-26 August 2001*, gta Verlag, Zürich, pp. 112-127.
- Boito, Camillo (1893) *Questioni pratiche di Belle Arti*, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C., Milano.
- Bricarelli, Carlo (1915) "Eugenio Viollet-le-Duc e il rifiorimento degli studi medievali nel secolo XIX", *Civiltà Cattolica*, I, pp. 561-571, 697-717.
- Bricarelli, Carlo (1915) "Restauro e riparazioni. Note di principi e di pratica", *Civiltà Cattolica*, III, pp. 311-326.
- Casiello, Stella (1980) "Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti: la fortuna critica in Italia", *Restauro* 9(47/49): 30-58.
- Dalla Costa, Mario (1983) *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le Osservazioni di A.P. Zorzi*, Stamperia di Venezia Ed., Venezia.
- Di Matteo, Salvo (1999) *Il viaggio in Sicilia di Eugenio Viollet-le-Duc*, ISSPE, Palermo.
- Ferraris, Maurizio (1981) "Viollet-le-Duc o Piranesi: postmodernità e tarda modernità", *Rivista di estetica* 21(8): 21-35.
- Forgeret, Jean-Charles. (2014) "Une formation par les voyages", In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du Patrimoine-Editions Norma, Paris, pp. 32-45.
- Frosini, Vittorio (1979) "Viollet-le-Duc in Sicilia", *Nuova Antologia: rivista di lettere, scienze ed arti* 12(2195): 484-495.
- Frosini, Vittorio (1980) *Viollet-le-Duc e l'impresa dei Mille*, Le Monnier, Firenze.

- Gambutì, Alessandro (1983) "L'immagine dell'architettura classica negli scritti di Viollet-le-Duc", *Studi e documenti di architettura*(11): 85-97.
- Garric, Jean-Philippe (2004) *Les recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres*, Mardaga, Sprimont.
- Leniaud, Jean-Michel (1994) *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Mengès, Paris.
- Leniaud, Jean-Michel (2014) "Les visions du Grand Duc", In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du Patrimoine-Editions Norma, Paris, pp. 14-21
- Mazzeo, Simona (2014) "Viollet-le-Duc. il viaggio in Sicilia (18 aprile-7 luglio 1836)", In: Marina Congiu, Calogero Micciché e Simona Modeo, *Viaggio in Sicilia. Racconti, segni e città ritrovate*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 293-311.
- Middleton, Robin (1980) "Ingres and Viollet-le-Duc: a Roman encounter", *Gazette des Beaux-Arts* (95): 147-152.
- Nava, Antonella (1949) "La teoria di Viollet-le-Duc e l'architettura funzionale (1)", *Critica d'Arte* 1(27): 56-65.
- Nava, Antonella (1949) "La teoria di Viollet-le-Duc e l'architettura funzionale (2)", *Critica d'Arte* 3(29): 230-241.
- Novati, Franco (ed.) (1980) *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Centro Di, Firenze.
- Oteri, Annunziata Maria (2010) "Il "giro della Sicilia": note su un proficuo scambio culturale negli anni di formazione del giovane Viollet-le-Duc", In: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Internationales Kolloquium, Einsiedeln 24-26 August 2001*, gta Verlag, Zürich, pp. 128-145
- Pagnano, Giuseppe (1980) "La Sicilia nella formazione culturale", *Restauro. Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti* 9(47/49): 224-247.
- Pariset, Jean-Daniel (2014) "Les aventures d'un fonds incomparable", In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du Patrimoine-Editions Norma, Paris, pp. 22-29.
- Patetta, Luciano (1975) *L'architettura dell'ecllettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Mazzotta, Milano.
- Pevsner, Nikolaus (1969) *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the appreciation of Gothic architecture*, Thames & Hudson, London.
- Romeo, Emanuele (2013) "Memoria e percezione dell'antico in Viollet-le-Duc: dagli studi di Roberto Di Stefano alla lettura di documenti inediti", In: Aldo Aveta e Maurizio Di Stefano (eds.), *Roberto Di Stefano: un protagonista nello sviluppo del restauro e della conservazione*, Arte Tipografica Editrice, Napoli, pp. 159-164.
- Tamborrino, Rosa (ed.) (1996) *E. Viollet-le-Duc, gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Tedeschi, Letizia (1996) "Viollet-le-Duc e l'Italia mediterranea", *La nuova città* 6(10/11): 78-81.
- Tomaselli, Francesco (ed.) (2013) *Restauro anno zero*, Aracne editrice, Roma.
- Valtieri, Simonetta (2015) *Viollet-le-Duc le voyage d'Italie, 1836-37. Le radici della formazione d'architetto*, Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma.
- Varagnoli, Claudio (2011) "Il Risorgimento dei monumenti", In: Fabio Mangone e Maria Grazia Tampieri (eds.), *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, catalogo della mostra (Roma aprile 2011), Paparo Edizioni, Napoli, pp. 129-138.
- Varagnoli, Claudio (1993) "Restauro all'abbazia di Fossanova: operatori e orientamenti di tutela nello Stato post-unitario", *Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro* (3): 195-214.
- Verdone, Mario (1981) "Viollet-le-Duc ovvero "Bisogna aver visto Roma...".", *Strenna dei Romanisti* (42): 489-500.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1854-1868), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Édition Bance-Morel, Paris, 9 vols.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1860) *Lettres sur la Sicile à propos des événements de Juin et Juillet 1860*, B. Bance fils libraire-éditeur, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1971) *Lettres d'Italie 1836-1837 adressées à sa famille annotées par Geneviève Viollet le Duc*, Léonce Laget, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1872) "De la restauration des anciens édifices en Italie", *Encyclopédie d'Architecture*, 2^e série, Tome I, pp. 15-16, 57-59.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1972) *Lettere sulla Sicilia a proposito degli avvenimenti di giugno e luglio 1860*, Sellerio, Palermo.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1877), *Storia dell'abitazione umana: dai tempi preistorici fino ai nostri giorni. Testo e disegni di Viollet-le-Duc*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (n.d.) *Storia d'una casa. Testo e disegni di Viollet-le-Duc, versione di C. Pizzigoni*, Simonetti, Milano.
- Viollet-le-Duc, Geneviève (1965) "Viollet-le-Duc à Rome, 30 octobre 1836-4 juin 1837", *Les monuments historiques de la France* (1-2): 11-18.



MARÍA DEL CARMEN CASTRO BARRERA



MARÍA DEL CARMEN CASTRO BARRERA

Es egresada de la Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM). Ha impartido asignaturas en la ENCRyM y en la Universidad Iberoamericana. En 1993 obtuvo el Premio "Paul Coremans" del INAH en conservación de bienes muebles. Ha sido miembro del Consejo Interno, del Consejo Externo y del Consejo de Especialidad de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC). Ha participado en numerosos proyectos de restauración e investigación como restauradora independiente y como restaurador perito de la CNCPC. Fue directora de conservación e investigación de la CNCPC, en dos ocasiones 2005-2008 y 2013-2016. Actualmente estudia la Maestría "Humanismo y Culturas", en el Centro Cultural Helénico.

Portada interior: CUBIERTA DEL CLAUSTRO DEL TEMPLO DE COIXTLAHUACA. Detalle.

Imagen de la autora



Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: una relectura desde México

MARÍA DEL CARMEN CASTRO BARRERA

Resumen:

Este texto presenta una experiencia personal en la formación teórica de la restauración impartida en los años ochenta y noventa en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) en México. Muestra una reflexión sobre la presencia de las enseñanzas de Viollet-le-Duc en los diferentes niveles de formación: licenciatura y maestría en restauración. Los arquitectos Carlos Chanfón del Olmo y Salvador Díaz-Berrio Fernández hicieron una defensa de las ideas de Viollet-le-Duc. Se destacan algunos datos biográficos en relación a la posición socio-económica de su familia y su desarrollo profesional e institucional, así como del contexto histórico del siglo XIX, en el que vivió Viollet-le-Duc, la dualidad del pensamiento positivista y romántico en el rescate de los monumentos medievales; la relación y resultado de sus escritos teóricos y técnicos en la práctica, así como el análisis de dos de las obras realizadas por Viollet-le-Duc: Vézelay y Pierrefonds, con sus ventajas y desventajas. Termina con consideraciones para una normatividad de la conservación los bienes culturales en México.

Palabras clave: Viollet-le-Duc, arquitectura, restauración, monumento, teoría.

Abstract:

This article is based on a personal experience in the theoretical training in conservation taught at the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) in Mexico, during the eighties and the nineties. It shows a reflection on the presence of the teachings of Viollet-le-Duc at the different educational levels: bachelor and master degrees in conservation. The architects Carlos Chanfón del Olmo and Salvador Díaz-Berrio Fernández defended Viollet-le-Duc's ideas. This article highlights some of the biographical data related to the socio-economic position of Viollet-le-Duc's family and his professional and institutional development, as well as the historical context of the nineteenth century in which Viollet-le-Duc lived, the duality of positivist and romantic thinking in the rescue of the medieval monuments. The relationship and result of his theoretical and technical writings in practice, as well as the analysis of two of the works done by Viollet-le-Duc: Vézelay and Pierrefonds, with their advantages and disadvantages. It ends with considerations for normative guidelines for conservation cultural heritage in Mexico.

Keywords: Viollet-le-Duc, architecture, conservation, monument, theory.

En la década de los ochentas, cuando fui alumna de la licenciatura en restauración de bienes muebles en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) de México, las clases de teoría de la restauración se centraron en un personaje fundamental en nuestro campo, Cesare Brandi con su *Teoría del Restauo* (1963). Su formulación teórica fue y ha sido sin duda muy importante para la restauración en México y en Latinoamérica, sobre todo porque nos dio una base teórica fuerte, pero circunscrita a los problemas por él abordados. No quiero decir con ello que no se mencionaron algunos otros teóricos, tales como Paul Philippot, Viollet-le-Duc, Ruskin y Boito; sin embargo, su evocación tenía la intención de corroborar la teoría brandiana o de complementarla. No fue sino hasta finales de los noventas que las nuevas generaciones de egresados se preocuparon por conocer con mayor profundidad a algunos de estos teóricos y a otros más, ya fuera por un interés personal para un proyecto de tesis o como participantes de algún seminario. Gracias a ello, fue ampliándose el conocimiento sobre las diferentes teorías de la restauración que han sido fundamentales en el quehacer del restaurador en México.

Durante los primeros años del presente siglo, se realizaron seminarios de teoría de la restauración en la actual Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), en algunos de los cuales fui invitada a participar; ahí profundicé un poco más sobre los conceptos de algunos de los documentos básicos: la *Carta de Atenas* (1931), la *Carta de Venecia* (1964), la *Carta de México* (1976), el *Documento de Nara* (1994), convenciones internacionales y algunas lecturas más, que nos hicieron llegar compañeros que estudiaron en el extranjero o que pudieron obtener algunos artículos gracias a las bondades del incipiente Internet. Así, por ejemplo, fue como conocí el estudio historiográfico de la conservación arquitectónica de Jukka Jokilehto (1999), lo cual me permitió enriquecer y ampliar el panorama de mis propios conceptos teóricos.

En el presente ensayo me propongo presentar una lectura actual de dos textos particularmente polémicos de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, y creo pertinente comenzar refiriéndome al lugar precursor que ocupó en nuestras clases de teoría de la restauración, ya que este controvertido personaje del siglo XIX —al que ahora he revalorado después de conocer a detalle varios de sus trabajos—, invariablemente fue utilizado como referente de la “reconstrucción estilista” *per se*. En la mayoría de los casos esta concepción de la restauración fue contrastada con la de otros teóricos, especialmente con la teoría ruskiniana (1849), que tuvo mejor aceptación en el ámbito de la conservación de contextos y materiales arqueológicos.

Sin embargo, a raíz de mi interés por el tema, un arquitecto restaurador amigo mío, me dijo que en la maestría de restauración arquitectónica de la UNAM, la opinión hacia Viollet-le-Duc y Ruskin era en cierta forma contraria a la que yo les acabo de externar; Viollet-le-Duc era considerado como “un mejor modelo a seguir” en comparación a Ruskin, ya que sería impensable dejar que los monumentos se convirtieran en “ruinas”. Al principio me sorprendí un poco, pero reflexionando sobre el tema, me pareció lógico que así fuera. Para los arquitectos-restauradores las intervenciones de conservación arquitectónica dependen de factores diversos en función de los contextos en el que se encuentren los monumentos, ya sean contextos naturales o urbanos, y en este sentido, esto se ha vuelto de lo más complejo. El propio Viollet-le-Duc al intentar recuperar la función de los monumentos medievales y adaptarlos a un nuevo uso y contexto, tuvo que enfrentarse a una serie de inconvenientes de su época; él sabía la importancia de entender y conocer los estilos, las técnicas y materiales de construcción, sin embargo, si no hay una buena conducción teórica, se pueden llegar a replicar algunos de los excesos en los que el propio Viollet-le-Duc incurrió. Actualmente, aunque ya no son permisibles estas reconstrucciones, conozco varios casos en donde las intervenciones han sido muy invasivas y nada documentadas. Al final, ambos, el arquitecto y yo, concluimos que esta forma maniquea de la enseñanza, “el bueno, o el malo de la película”, solamente ha propiciado un gran desconocimiento de las aportaciones más importantes en este campo de la restauración; para subsanar esto, sería fundamental que en ambos niveles profesionales (licenciatura y maestría) se propiciara el análisis y la discusión permanente de casos concretos que permitan entender y ayuden en la toma de decisiones durante el complejo proceso de transición entre la teoría y la práctica. En este sentido, la teoría de la restauración de Viollet-le-Duc es un punto de referencia indispensable para comprender no sólo la historia de la restauración, sino incluso muchas de las claves del debate actual.

Conforme fui incursionando en el tema referente a la obra y biografía de Viollet-le-Duc, descubrí que el arquitecto Carlos Chanfón del Olmo, catedrático de la maestría en restauración arquitectónica de la ENCRyM, hizo un análisis detallado de las ideas teóricas y aportaciones de Viollet-le-Duc en dos de sus publicaciones (Chanfón, 1988a, 1988b). El arquitecto Chanfón defiende la imagen del arquitecto francés y corrobora el hecho de que ha sido un personaje muy censurado, al cual no se le debe juzgar fuera de su contexto histórico. La discusión de criterios, los intentos teóricos y los ensayos para establecer normas propuestos por

Viollet-le-Duc fueron motivo de crítica desde sus inicio. “La crítica decimonónica, a Viollet le Duc muy a menudo deja sospechar más rivalidad política o envidia a la persona, que celo por los monumentos” (Chanfón, 1988a: 234).

Afortunadamente hay quienes han sabido valorar la obra de Viollet-le-Duc y lo reconocen como “uno de los más importantes contribuyentes de la historiografía de la arquitectura en el siglo XIX y como el más importante teórico de la arquitectura moderna”¹ (Hearn, 1999: 2). Se deberá tener presente que de ese momento a la fecha, han pasado ya casi dos siglos y que la restauración actual ya no puede dejar de considerar todos los valores culturales y de uso que ahora están contemplados en una teoría de la restauración actualizada y moderna, más acorde a las necesidades del mundo plural e incluyente en el que vivimos. Posiblemente este punto de vista y el de otros arquitectos reconocidos en México, como el arquitecto Salvador Díaz-Berrio, fue el que prevaleció y que favoreció la imagen que se tenía de Viollet-le-Duc en la maestría de la ENCRyM.

Datos biográficos y contexto histórico

La posición socio-económica de su familia y la cercanía con la realeza fueron muy importantes para su temprano y rápido ascenso profesional. Los que hemos trabajado en la iniciativa privada sabemos que un ambiente así propicia mejores condiciones para el desarrollo profesional; sin ánimo de restarle méritos propios a nuestro personaje, por un lado su padre Emmanuel Louis Nicholas Viollet-le-Duc, fue el superintendente de las residencias reales durante el reinado del rey Luis Felipe, y su madre Eugénie Delécluze fue una mujer instruida que junto con su hermano Etienne-Jean Delécluze propiciaron un ambiente culto, en donde se hablaba de arte y arquitectura. Quizás esta misma situación fue la que le permitió tener seguridad en sí mismo y la libertad en la forma en que se condujo para llegar a ser arquitecto. Él tomó la decisión de no entrar a *l'École des Beaux-Arts* (Escuela de Bellas Artes) y realizar su preparación en los talleres de Jean Huvé y Achille Leclère (Chanfón, 1988b: 41); este último era amigo de su tío, al igual que Prosper Mérimée, quien fue fundamental en el arranque de su vida profesional. “...el Sr. Vitet había abandonado la inspección general de los monumentos históricos; sus funciones, desde 1835, habían sido confiadas a uno de los espíritus más distinguidos de nuestra época, el Sr. Mérimée” (Viollet-le-Duc, 2017: 79).

Por otro lado, pero con esta misma idea inicial, el rey Luis Felipe estuvo al tanto de las dotes artísticas de Viollet-le-Duc y es así como el rey le pide que hiciera una acuarela con el tema de una de las grandes recepciones de las Tullerías; el rey queda tan complacido que lo premia con cinco mil francos, dinero que aprovechó para recorrer Italia y otros sitios durante 18 meses, en el año de 1836. Es posible que desde entonces Viollet-le-Duc ya tuviera en mente el uso que le daría a toda esta riqueza de experiencias y conocimientos adquiridos a partir de esos 18 meses de viaje. En todas sus estancias, dibujó y tomó apuntes de los monumentos que visitó, lo cual habla de una romántica pasión por el pasado, pero también de una disciplinada y metódica personalidad de Viollet-le-Duc, muy acorde al pensamiento positivista de su época. Sus dibujos y acuarelas se conservan casi en su totalidad. De regreso en París en 1838, recibe un nombramiento como auditor del Consejo de Construcciones Civiles, gracias a lo cual realizó muchos viajes de inspección, reportes y dictámenes escritos. Viollet-le-Duc llevó a cabo actividades similares a la labor institucional que ahora realizamos la mayoría de nosotros en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. No sé si en el caso de Viollet-le-Duc se haya hecho ya un análisis de toda esta información, pero en nuestra dependencia esto podría hacerse con los oficios de comisión, los dictámenes y los informes de supervisión,

¹ Cita original: “one of the most important contributors to the historiography of architecture in the nineteenth century as well as the most important theorist of architecture in the modern era...” (Hearn, 1999: 2)

con el fin de obtener información respecto a cuáles han sido los criterios de autorización expedidos, el tipo de obra más recurrente, las características de los proyectos presentados a lo largo de cincuenta años de existencia del área de la conservación de bienes muebles en el INAH.

La obra escrita por Viollet-le-Duc es tan impresionante como la construida y restaurada. También perteneció a numerosas asociaciones y academias, lo cual habla de una saludable práctica profesional. Como sabemos, estos órganos colegiados son fundamentales en la toma de decisiones académicas y colectivas, ya que amplían los horizontes en la comprensión de la materia de que se trate. A veces resulta increíble que en pleno siglo XXI, no estén del todo establecidos tales órganos académicos, sólo por mantener las decisiones unipersonales y arbitrarias.

En marzo de 1840, contando Viollet-le-Duc con 26 años, Prosper Mérimée lo propuso como encargado de la abadía de la Madeleine de Vézelay, proyecto con el que inicia su prolífica carrera como arquitecto y restaurador. En 1842, Mérimée coloca a Viollet-le-Duc como el segundo inspector de restauración de la Sainte-Chapelle en París, siendo Jean-Baptiste Antoine Lassus el primer inspector.

Contexto histórico

En el siglo XIX, se produjo en Francia una consolidación positivista de las ciencias históricas y una valorización de la época medieval, junto con la formación de un aparato administrativo e institucional; estos factores conforman el contexto en el que Viollet-le-Duc desarrolla su teoría de la restauración y su actividad como arquitecto restaurador.

La restauración pasa a erigirse en una práctica profesional sistemática y consolidada y se constituye como una disciplina científica y formalizada, que se dota de un estatuto teórico propio, aun cuando este estatuto haya sido y continúe siendo constantemente debatido. La restauración y conservación de patrimonio histórico como una responsabilidad social e institucional (González, 1999: 155).

La Francia racionalista e ilustrada del siglo XVIII se transforma en positivista y ecléctica. La ciencia se convierte en un conocimiento objetivo, basado en los testimonios materiales. Por lo mismo, a los decretos de épocas anteriores se les sumaron las legislaciones proteccionistas para los monumentos. Se produjo un gran abandono de los monumentos históricos medievales, incluso había una intención deliberada para llevar a cabo su destrucción. Para algunos la "Edad Media significa todavía: época de ignorancia, de embrutecimiento, de subdesarrollo generalizado, ¡aun cuando haya sido la única época de subdesarrollo durante la cual se han construido catedrales!" (Pernoud, 2003: 15).

Viollet-le-Duc descubre la inserción de la restauración en el panorama de las ciencias, gracias a una nueva conciencia histórica que exige pruebas objetivas para conocer el pasado de la humanidad. Viollet-le-Duc era consciente que la restauración era una nueva actividad humana y representaba una compleja y delicada interacción con la historia; sin embargo, la restauración se fue convirtiendo en el objeto de su carrera, sobre todo encaminada a poner en valor el patrimonio artístico del país, en una suerte de identidad expresada como nacionalismo. Las obras que justifican su conservación incorporan en distinto grado diversos valores del quehacer del hombre, por ello las comunidades reconocen un carácter de identidad en ellas.

Para fundamentar sus reacciones y sus juicios histórico-críticos, Viollet-le-Duc acude a una amplísima documentación medieval y bibliografía disponibles en su tiempo. Plantea así, la asimilación del pasado, una comprensión del presente y una voluntad hacia el porvenir, en un todo continuo, en una concepción de la historia adelantada a su época.

[Viollet-le-Duc] *desborda los límites historicistas de su pensamiento positivista para plantear una postura socio-antropológica inusitada para su tiempo. (...) visionario de la restauración contemporánea. (...) su relación permanente con casos reales debió de convencerlo de la banalidad de esa teoría retórica de escritorio* (Chanfón, 1988b: 58).

Una parte de sus escritos reflejan sus principios e ideas generales y la otra se refiere a las deducciones que extrae el autor de sus experiencias arqueológicas y de sus incursiones históricas sobre arquitectura.

[Viollet-le-Duc] *vislumbró en la arquitectura del pasado una persistencia de principios, especialmente de orden constructivo y formal, que lo indujo a formular una teoría basada precisamente en la universalidad de tales principios. Estos, según nuestro autor, alcanzan su máxima expresión en la época medieval* (Fusco de, 1976: 11).

El interés de Viollet-le-Duc en el gótico se basa en las relaciones entre el fenómeno constructivo y los aspectos, políticos, sociales, organizativos de aquel período; es decir, las "causas" de aquel estilo, cuyo conocimiento considera fundamental para la cultura moderna.

Su carácter funcional, su calidad técnica son sus soportes obligatorios, la calidad artística no se añade al objeto artístico, nace con él. No son imitadores son propositivos. Lo que hace que cada edificio presente una singularidad que no permite confundirle, son los ornamentos o formas decorativas que complementaban e iban acordes a su función, el ornamento es inseparable del edificio, incluso en algunos de ellos se han encontrado restos de color. Unos cuantos motivos, parecen haber constituido un "alfabeto plástico" de una época (Pernoud, 2003: 35).

En la Edad Media los edificios se construían durante largos períodos y sufrían modificaciones, adiciones y cambios parciales, los cuales deben ser datados y detectados antes de intervenir. En este sentido, comenta la costumbre medieval de sustituir elementos deteriorados por otros de acuerdo con el gusto del momento.

Este programa supone como principio inicial que cada edificio o cada parte de un edificio debe restaurarse en el estilo al que pertenece, no sólo en cuestión de aspecto, sino también de estructura. Existen pocos edificios que, sobre todo en la edad media, se hayan edificado de un solo trecho, o si lo fueron, que no haya sufrido modificaciones notables, ya sea por medio de añadidos, de transformaciones o de cambios parciales (Viollet-le-Duc, 2017: 80).

Acerca de los documentos y su utilidad

El arquitecto francés alcanzó un gran renombre internacional a partir de sus publicaciones; estos documentos permiten conocer el pensamiento violletleduciano y su concepción de la arquitectura con una gran profundidad y sistematicidad tanto en materia de principios,

criterios y definición de conceptos, como en el conocimiento y uso de materiales para la construcción y restauración de los edificios diocesanos. Ahora como punto de arranque para este número de la revista se han traducido y analizado dos artículos de gran trascendencia el de *Restauration* incluido en el tomo VIII de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^e siècle*, y el artículo *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des bâtiments diocésains et particulièrement les cathédrales*. Este último fue el resultado de un reporte redactado por él mismo y Prosper Mérimée. Esta especie de guía toca aspectos prácticos, empezando por la organización del sitio, construcción de andamios, protección contra fuego (uso de pararrayos y otros elementos), materiales de construcción, esculturas, vidrios, muebles, uso de la bitácora, etc.; instrucciones para usar colores al dibujar (código de color), realización de calcas, desencalado de pinturas y diseños; piedras deterioradas y su sustitución por materiales del mismo tipo y forma, y usados de acuerdo al método original adoptado; acabados arquitectónicos como el uso de azulejos, enlozados; sistemas para conducir el agua apropiadamente ya que es una de las principales causas de deterioro, enfatizando el mantenimiento y la calidad de trabajo. Muchas de las indicaciones ahí descritas son sumamente prácticas y modernas para la acción operativa de su tiempo, y desde mi punto de vista, aún son vigentes. El énfasis de este documento se centra en la mejor manera de mantener los edificios históricos con restauraciones bien hechas. Recordemos que Viollet-le-Duc fue el primero en visualizar la integración de la restauración en el panorama completo que ofrecían las creencias de su tiempo.

El artículo "Restauration" está dirigido más hacia los principios teóricos de esta actividad y comienza con el enunciado: "Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es restablecerlo en un estado completo que pudo no haber existido nunca" (Viollet-le-Duc, 2017: 72). Desafortunadamente, el inicio del texto ha sido el generador de la mayoría de los debates en torno a la figura y pensamiento teórico de Viollet-le-Duc; en ese párrafo se ha centrado la crítica más incisiva hacia él, con el fin de descalificar sus postulados. Acerca de esto, el arquitecto Díaz-Berrio nos dice: "Es muy cierto que escribió esa frase, aunque conviene recordar que dice bastante más que eso y que su definición ocupa unas veinte páginas de su *Dictionnaire...*" (Díaz-Berrio, 1976: 9).

Por otro lado, el arquitecto Chanfón también señala que, en varios textos españoles, debido a la realización de malas traducciones, se ha malinterpretado su contenido, "restablecerlo a un estado completo que no puede no haber existido en un momento determinado" (Chanfón, 1988b: 47). Esta frase así traducida se refiere *de facto* a una entelequia imposible de considerar. De manera menos grave, pude constatar un ejemplo en donde en uno de los textos que yo consulté recientemente, se traduce la palabra *rétablir* por "restituir" y no restablecer (González, 1999: 159); así, el sentido de ambas palabras es diferente en cuanto a la acción que se pretende realizar.

El arquitecto Díaz-Berrio considera que "Viollet le Duc no pretendió dar a un monumento el aspecto que jamás tuvo. A quienes podría inculparse es más bien a sus seguidores, y a éstos, principalmente fuera de Francia" (Díaz-Berrio, 1976: 10).

Es cierto que Viollet-le-Duc tuvo grandes contradicciones teóricas y prácticas; sin embargo, considero que obedecieron a una serie de factores más, incluso en ocasiones ajenos a él mismo o a sus intereses. Su definición de restauración es mucho más amplia de lo que se ha querido admitir en muchos casos. Actualmente es difícil descifrar la intención real que tuvo Viollet-le-Duc con sus declaraciones, ya que los términos que utiliza, por lo menos aquí, permiten varias interpretaciones; tan sólo podríamos partir del hecho de que cualquier bien,

al envejecer, ya no es ni será lo que fue. Por otro lado, este “estado completo” puede referirse a una “unidad potencial o integral” y no necesariamente a la reposición intensiva de faltantes encaminados solamente a una restauración estilística; es decir, puede referirse a la intención de satisfacer varios elementos o valores contenidos en el objeto y por último, cualquier restauración por mínima que sea, al intervenir de manera directa un objeto, el resultado que obtengamos será inexistente hasta antes de ese momento.

La crítica desinformada hacia Viollet-le-Duc sigue siendo una moda que no ha terminado. Por ejemplo, dentro de sus excesos se mencionan los trabajos realizados en el castillo de Pierrefonds; sin embargo, al igual que otras de sus obras, se ignoran por completo las investigaciones que han respaldado estos proyectos.

Conviene conocer y consultar la documentación existente, así como la correspondencia entre el arquitecto y Napoleón III para cerciorarse de que Viollet le Duc no pretendía llegar a tales extremos en materia de reconstrucción. Aunque ello no exculpa totalmente al arquitecto, es necesario tomar en cuenta la presión del emperador y la pugna, a veces abierta, existente entre ambos (Díaz-Berrio, 1976: 10).

Dos de sus proyectos ventajas y desventajas

Lamentando profundamente no poder conocer directamente las obras realizadas por Viollet-le-Duc y tampoco la documentación de aquella época relacionada con sus informes técnicos, me conformé con tener acceso al internet. Afortunadamente ahí localicé una recopilación de textos realizada bajo la dirección de Arnaud Timbert con el título *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc* (Timbert, 2014).² Esta interesante publicación francesa, contiene ideas y debates de diferentes autores, que desde mi punto de vista aportan información valiosa para realizar un análisis más objetivo en relación a las intervenciones realizadas en diferentes sitios y monumentos por Viollet-le-Duc. Con esta misma idea, retomé la información de tres de los escritos contenidos en el texto, uno referente a Vézelay por Francesca Lupo (2014) y otros dos a Pierrefonds (Alard, 2014; Bongart, 2014); mi intención fue analizar ambos casos desde la óptica actual de una restauradora de bienes muebles, de nacionalidad mexicana. Indudablemente tuve que atenerme a la información plasmada en estos textos en francés y su relación con los documentos medulares para este ensayo. Escogí el caso de Vézelay, ya que ha sido considerado por muchos autores, el más congruente en relación a los principios teóricos del mismo Viollet-le-Duc y el segundo, el de Pierrefonds por ser juzgado como el más intervencionista por parte del arquitecto francés.

Abadía de Sainte Marie Madeleine Vézelay

Según lo describe en su texto Francesca Lupo, Mérimée hizo una descripción del estado de conservación de la abadía en sus *Notes de voyage dans le Midi de la France* (1835), “Los muros están deformados y fracturados, podridos por la humedad. Uno no puede comprender como la bóveda toda agrietada subsista aún”³ (Mérimée, en Lupo, 2014: 124). Ante esta situación era urgente resolver el problema de las filtraciones. La abadía se encontraba abandonada, sin financiamiento, lo que sólo permitía trabajos de reparación puntual. La construcción fue realizada desde el año 1120 hasta 1250 d.C. El proyecto y la obra tuvieron diferentes etapas. Este primer proyecto de Madeleine de Vézelay le sirvió a Viollet-le-Duc como fuente de

² Materiales y técnicas de construcción y Viollet le Duc

³ Cita original: “Les murs sont déjetés, fendus, pourris par l’humidité. On peine à comprendre que la voûte toute crevassée subsiste encore” (Mérimée en Lupo, 2014: 124).

conocimiento e inspiración, pero también para experimentar métodos de restauración; aunque es posible que desde entonces Viollet-le-Duc haya tenido más un interés como arquitecto que como medievalista o restaurador.

Es sorprendente que Viollet-le-Duc desde ese primer momento, tuviera la conciencia de realizar levantamientos tan acuciosos del estado de conservación con una simbología bastante bien establecida y dibujos muy bien realizados, que demostraban su gran habilidad como dibujante y divulgador por la pertinencia y claridad técnica de sus descripciones:

22. Todos los dibujos serán trazados y repasados con calidades, llevarán siempre cotas detalladas, con el fin de determinar de manera rigurosa todas las dimensiones necesarias para el establecimiento del metraje y para la apreciación de los trabajos. Cada tipo de piedra se representará con un color especial, y además una anotación particular indicará todos los trabajos realizados sobre piedras antiguas. Estos colores y anotaciones serán uniformes para todas las bitácoras y serán indicados por los arquitectos (Viollet-le-Duc y Mérimée, 2017: 35).

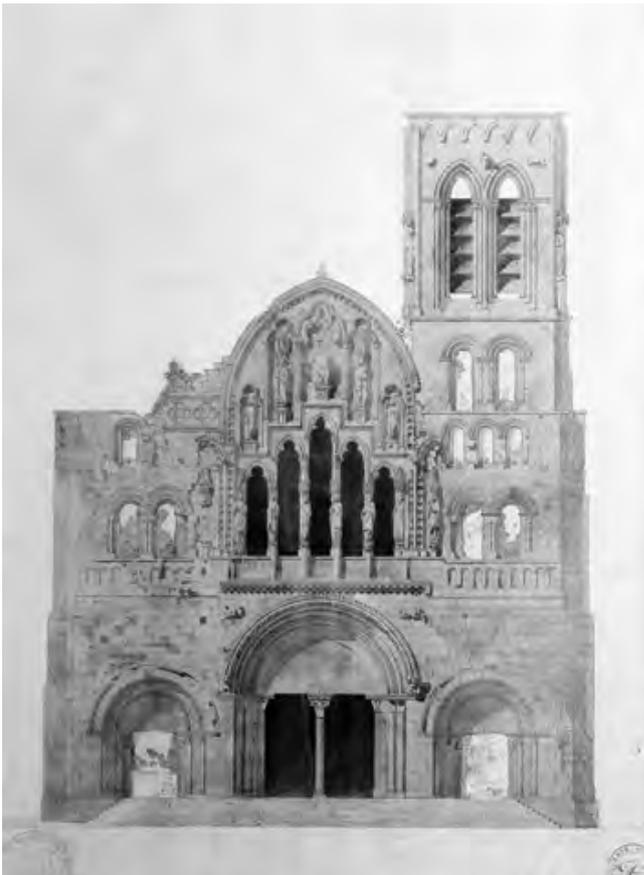


FIGURA 1. SAINTE - MADELEINE VÉZELAY ANTES DE LA RESTAURACIÓN POR VIOLLET-LE-DUC
Acuarela
Imagen: RMN - Grand Palais - G. Blot



FIGURA 2. SAINTE - MADELEINE VÉZELAY DESPUÉS DE LA RESTAURACIÓN POR VIOLLET-LE-DUC
Imagen: gerald-massey.org.uk/betham_edwards/c_rambles_4.htm

Esto lo señalo tan enfáticamente, porque considero que estas aptitudes han sido una de las grandes aportaciones de Viollet-le-Duc. En este sentido la práctica profesional de la restauración en México, comparada con la de Francia, es muy joven y no es sino hasta hace treinta años aproximadamente, que los restauradores de bienes muebles le dimos el justo valor a la entrega de informes presentados de manera sistemática y con una metodología clara. De hecho el propio Viollet-le-Duc recomienda el uso de la fotografía,—ya en 1839 se tienen los primeros daguerrotipos—; la considera como una herramienta fundamental para el registro de los procesos antes, durante y después de las intervenciones de restauración. “La fotografía, que cada día adquiere un papel más serio en los estudios científicos, parece haber llegado a tiempo para ayudar en esa magna labor de restauración de los edificios antiguos, de los cuales Europa entera se preocupa en la actualidad” (Viollet-le-Duc, 2017: 90).

Viollet-le-Duc plantea la importancia de no caer en el campo de la hipótesis y recoger todos los fragmentos, para rearmarlos como un rompecabezas. Señala que el arquitecto restaurador debe estar presente en las exploraciones y apoyarse con los mejores obreros.

Otra de las aportaciones de Viollet-le-Duc es su preocupación por realizar investigaciones previas a la intervención.

41. El estudio profundo del estilo de las diferentes partes de los monumentos que se busca mantener o reparar es indispensable, no sólo para reproducir las formas exteriores, sino también para conocer la construcción de esos edificios, sus puntos débiles y los medios que se deben emplear para mejorar su situación (Viollet-le-Duc y Mérimée, 2017: 37).

Analiza los materiales que fueron utilizados en la construcción, con la finalidad de emplear esos mismos en los trabajos de restauración. En este sentido fue pionero en emplear un criterio de intervención en función del comportamiento y compatibilidad de los materiales; para él era muy importante respetar el criterio de “uniformidad geológica”. Sin embargo, en Vézelay se distinguieron siete tipos diferentes de piedra: una arenisca y las demás calcáreas (Timbert, 2014: 127), lo cual dificultaba de entrada su aplicación.

En otros casos el criterio de economía tuvo un papel significativo, incluso llegó a prevalecer a veces, sobre el criterio técnico. Por ejemplo, reportan que, en algunos casos, a pesar de que se sabía que el material no cumplía con las características necesarias, se tuvo que adquirir por ser más barato que otro. Tal fue el caso de la piedra de Courson que, aunque se sabía que era inconveniente su uso, se colocó, pero terminó por ser remplazada al fisurarse. Así también, la escasez de materiales fue otro elemento a considerar. Los arcos bícromos están compuestos por dos piedras utilizadas para su construcción; al agotarse la cantera romana de donde se traía la piedra rosa, la intervención se definió por un criterio estético y se resolvió pintar de manera intercalada, una de las dovelas blancas de Courson (Lupo, 2014: 127).

Debido a que Viollet-le-Duc no contaba con las técnicas de análisis actuales, llegó a tener algunas equivocaciones en los resultados, tal es el caso del reporte enviado a la *Commission des monuments historiques*⁴ en julio de 1841 (Lupo, 2014: 127), en donde informa que las bóvedas estaban hechas de piedras hechizas, compuestas por una mezcla de cal y piedra calcárea pulverizada y un brezal o especie de zarza; menciona que estas dovelas se cocieron

⁴ Comisión de los monumentos históricos.

en hornos perdiendo el material orgánico que acompañaba la mezcla de composición. Viollet-le-Duc señaló que, gracias a su composición, las bóvedas no se derrumbaron (Lupo, 2014: 128). Su gran ligereza y esta mezcla de materiales pulverizados le permitió a las bóvedas una deformación extraordinaria (Timbert, 2014: 128). Sin embargo, aunque su apreciación estructural fue atinada gracias a su gran capacidad deductiva, estudios más recientes demostraron que el material si es una piedra; de hecho, la reportan como una toba de río del tipo de travertino⁵ (Lupo, 2014: 128) muy poroso que contenía vegetales fósiles de la región. Esto demostró que la observación hecha por Viollet-le-Duc había sido parcial.

Otro tipo de investigación realizada por Viollet-le-Duc fue la estructural, basada en la observación de los estratos arquitectónicos presentes en las bóvedas de la nave, e hizo una lectura de las diferentes etapas y su posible evolución a partir de la época romana a la gótica. En su análisis concluye que algunas partes de la nave están más degradadas, debido a una mala construcción de origen y a las alteraciones de su construcción más antigua. En el artículo de "Restauration" hace referencia al informe que presentó sobre los graves problemas estructurales que tenía el inmueble y cómo las fallas mecánicas y estructurales habían provocado que las bóvedas empujaran los muros de la nave hacia afuera.

Sabemos que muchas veces el deterioro no se genera sólo por las condiciones ambientales o por el abandono, sino que la causa principal puede llegar a ser una mala o incipiente técnica de construcción, que se agudiza más cuando todos los factores mencionados están en juego. Para Viollet-le-Duc las bóvedas fueron reconstruidas cuando se cayeron las románicas, que, desde su perspectiva, se hicieron con falta de estilo y desconectadas de los muros; también menciona que estas fallas se deben a las inexactitudes de los inexpertos constructores, por lo que propone reconstruirlas al estilo tardío románico, para darle a la nave una coherencia estética. Para Viollet-le-Duc existe toda la evidencia y era menos oneroso que la restauración:

...desde el punto de vista histórico, las adiciones sufridas por una obra no son más que nuevos testimonios del quehacer humano y por tanto de la historia, con este sentido lo añadido no se diferencia del núcleo y tiene idéntico derecho a ser conservado (Brandi, 1977: 39).

En su artículo de "Restauration", Viollet-le-Duc enfatiza la importancia de que el arquitecto restaurador sea un constructor hábil y experimentado, conocedor de los procedimientos usados en las diferentes épocas y regiones. Debe saber evaluar los procedimientos.

A partir de la propuesta de Viollet le Duc de reconstruir las bóvedas al estilo románico tardío, Mérimée se convence de la importancia de recrear la unidad de la nave interrumpida por la interferencia gótica y recomienda que las bóvedas se reconstruyan. La comisión lo permite; sin embargo, considera la reconstrucción una excepción de los principios establecidos y enfatiza que la razón es principalmente estructural. Sin embargo, en enero de 1842, M. Lenormant (Jokilehto, 1986: 217) miembro de la comisión, insiste en que primero se debe consolidar antes de cualquier restauración. Al final, se reconstruyó más de lo que se restauró. Para reconstruir las bóvedas y reducir la presión que ejercían hacia los muros, Viollet le Duc utilizó un mortero de cal y arena.

En una imagen publicada en la recopilación de Timbert, se ve cómo realizó correcciones de carácter geométrico en las bóvedas (Lupo, 2014: 129). Quizás esta idea de corregir tales errores para lograr la "perfección constructiva" respondió más a su formación como arquitecto. Este criterio equivocado, se fue acentuando con el tiempo, e impidió un equilibrio con los postulados teóricos de la restauración establecidos por él.

⁵ Traducción de diccionario francés-español. *Tuf de rivière*: toba de río y *travertin*: travertino

Debido a esta tendencia intervencionista, llegó a perder de vista al bien cultural como documento histórico, noción que, además, como ya mencioné, apenas empezaba realmente a formar parte de la concepción histórica de la época. Por ejemplo, en 1844 en Notre-Dame tanto Lassus como Viollet-le-Duc hicieron fuertes renovaciones y llevaron al edificio a su primera forma o más antigua, al contrario de lo que llegó a argumentar: todo agregado de cualquier período, debe en principio ser conservado, consolidado y restaurado, en su propio estilo, además, deberá hacerse con absoluta discreción y sin resto de ninguna opinión personal. Devolver la riqueza y esplendor que perdió y conservar para la posteridad. La unidad de la apariencia y el interés de los detalles del monumento (Jokilehto, 1986: 276). Viollet-le-Duc cambió el diseño de los arbotantes a lo largo de la nave y rehizo la flecha destruida en 1792.

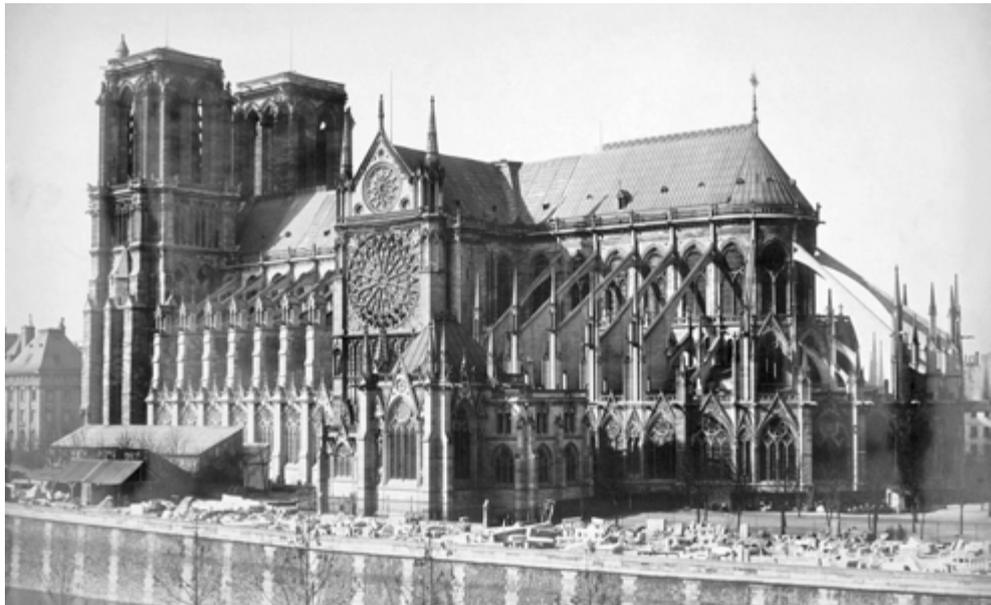


FIGURA 3. CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS. Antes de la restauración de Lassus y Viollet-le-Duc. Imagen: art-on-ru/rubric/history/88434.html



FIGURA 4. CATEDRAL DE NOTRE-DAME DE PARÍS EN LA ACTUALIDAD. Imagen: Valerie Magar

El trabajo total en Madeleine de Vézelay incluyó los arbotantes, cornisas, ventanas altas y el ángulo sobre el frontón occidental. Siete de los contrafuertes se rehicieron. Viollet-le-Duc aprovecha de esta restauración para cambiar la altura del techado y liberar las ventanas altas de la nave, se recupera también la puerta central (Hearn, 1999: 6). “La carpintería exterior, y sobre todo la de las puertas, deberá embeberse de aceite caliente al menos una vez cada tres años. Las cerraduras y herrajes de éstas no deberán cambiarse jamás, ni modificarse bajo ningún pretexto” (Viollet-le-Duc y Mérimée, 2017: 48). Se trabaja también en la decoración con esculturas, capiteles dañados, emplomados y un nuevo altar del coro. A la torre sur, en el remate se le hizo una balaustra y “*garigoles*” (Jokilehto, 1986: 219) y la torre norte fue provista de un techo. Desde mi punto de vista también podría ser polémica, ya que cabría la posibilidad de que un público no conocedor pensara que desde el principio se trataba de un inmueble con una sola torre. La pregunta sería la siguiente ¿Qué no en éste caso en específico Viollet-le-Duc pudo tener mejores argumentos que en otros para su reconstrucción? Sería interesante polemizar sobre esta restauración el día de hoy y cómo se resolvería con una teoría actual y materiales de nuestra época.

A pesar de que se ha dicho que Vézelay fue la restauración más respetuosa que haya realizado Viollet-le-Duc, considero que ya desde estos inicios se observa un deseo de reconstruir los elementos con el mismo espíritu de qué debía ser y qué no; sin embargo, esto no dejaría de lado las decisiones más acertadas o la metodología en el registro de Viollet-le-Duc que fui señalando a lo largo de este sencillo análisis. Por otro lado, no sólo fueron decisiones suyas, sino que estuvo avalado por la Comisión de los Monumentos Históricos. Tan fue así, que el propio Mérimée visitó a Viollet-le-Duc en la abadía histórica románica de Vézelay y encontró que la organización y el trabajo del proyecto eran ejemplares; a partir de ahí lo invitó a ir a sus visitas oficiales en diversas regiones de Francia.

Este tipo de reconstrucciones han sido tema de gran discusión aquí en México, pero sobre todo porque se siguen haciendo actualmente sin ni siquiera tener ya razón de ser, de manera discrecional, sin someterse a un dictamen de un órgano colegiado que las avale. Tal es el caso de algunas de las intervenciones que se han hecho en la Mixteca Alta en los últimos veinte o treinta años, en el templo de Coixtlahuaca, en el de Yanhuitlán y en el propio Templo Santo Domingo en Oaxaca. No han existido proyectos previos ni informes que reporten las intervenciones realizadas.



FIGURAS 5 Y 6.
TEMPLO DE COIXTLAHUACA
Planta baja y planta alta,
reposición de bóvedas.
Imágenes de la autora





FIGURAS 7 Y 8.
TEMPLO DE COIXTLAHUACA
Reconstrucción de los espacios
y elementos arquitectónicos
no documentados.
Imágenes de la autora





FIGURAS 9 Y 10. TEMPLO DE COIXTLAHUACA.
Reconstrucción no documentada de las cubiertas y el interior del claustro.
Imágenes de la autora.



Pierrefonds

Reconstruir o más bien restituir en su conjunto y hasta sus más mínimos detalles una fortaleza medieval, reproducir su decoración interior y hasta su mobiliario; en una palabra, devolverle su forma, su color, y si oso decirlo, su vida primitiva, tal es el proyecto que me vino inicialmente a la mente al penetrar en el recinto del castillo de Coucy (Vitet en Viollet-le-Duc, 2017: 77).

Este sueño lo cumple aparentemente en la reconstrucción y restauración del Castillo de Pierrefonds. Después de terminar se le ha juzgado por la parte estilística, sin conocer la parte técnica. Viollet-le-Duc hizo un trabajo tanto arqueológico como estético.

Elementos metálicos

La aplicación de los metales en Pierrefonds le permitió a Viollet-le-Duc realizar grandes aportaciones en el uso de estos materiales, especialmente para reforzar estructuras en cuanto a las cargas, apoyos y distribución de las mismas. Florie Alard (2014) en su artículo referente a los metales utilizados en Pierrefonds, nos menciona que Viollet-le-Duc utilizó una gran cantidad de elementos metálicos en hierro, plomo y latón tanto para reforzar la madera de elementos estructurales, como decorativos. A pesar de que tenía cierta reticencia al uso del hierro para reforzar la piedra, si utilizó estructuras metálicas y las dejó ocultas para no interrumpir la unidad de estilo; tal es el caso de dinteles, cadena, tensores, elementos para fijar tallas y molduras. Viollet-le-Duc conocía la importancia de proteger los metales de la oxidación, sin embargo, llegó a tener algunos problemas debido a la humedad presente en los edificios. También utilizó armazones metálicos para reforzar los áticos y algunos elementos decorativos hechos en metal “estilo gótico”.

Quando se trata de rehacer el desván de un edificio, si el arquitecto rechaza la construcción en hierro porque los maestros medievales no hicieron estructuras de hierro, sería un error a nuestro juicio, ya que evitaría de ese modo los terribles riesgos de incendio que tantas veces han sido fatales para nuestros monumentos antiguos. Pero entonces ¿no debe tomar en cuenta la disposición de los puntos de apoyo? ¿Debe cambiar las condiciones de equilibrio? Si la estructura de madera que se debe remplazar cargaba también los muros, ¿no debe buscar un sistema de estructura de hierro que presente las mismas ventajas? Ciertamente debe hacerlo, y sobre todo trabajará de modo que ese desván de hierro no pese más de lo que pesaba el de madera (Viollet-le-Duc, 2017: 89).

El metal tiene un papel importante al interior y exterior de Pierrefonds; cumplía papeles prácticos, técnicos y estéticos. Algunos elementos de plomo usados en exteriores para tuberías y caídas de agua fueron barnizados. La variedad de materiales en Pierrefonds da la impresión de ser un tanto experimental. Viollet-le-Duc sabía que los metales utilizados para reforzar los rosetones podían estallar la piedra, por lo que el cobre era menos susceptible a oxidarse. No sólo por un afán modernista escogió los materiales, sino también por su uso y economía. Uno de sus argumentos, no siempre válido desde mi punto de vista, fue que el metal “incombustible” era más resistente y su fabricación podía hacerse de forma industrial. De esta manera Viollet-le-Duc, fue aclarando, justificando y reforzando sus intervenciones en sus artículos, primero en el de los edificios diocesanos y después en el de “Restauration”.

42. Para las clavijas destinadas a soportar las balaustradas, las columnillas y todos los detalles finos, siempre será prudente mandarlos hacer en cobre amarillo. Las juntas de esas columnillas y los sellos de las balaustradas deberán siempre hacerse con plomo, colado de manera adecuada por medio de luces. En cuanto a los parteluces de las ventanas y de los rosetones, no solamente las juntas deberán colarse con plomo, sino que en esas obras delicadas se deberán, en la medida de lo posible, evitar las clavijas de hierro

e incluso de cobre; será el plomo mismo quien sirva de clavija por medio de dos perforaciones realizadas en las juntas. Dado que los parteluces están sujetos a asentamientos debido a la poca superficie de las hiladas de apoyo, es importante que las clavijas que los unan sean de un metal muy flexible; de lo contrario no se podrían evitar fracturas frecuentes (Viollet-le-Duc y Mérimée, 2017: 39).

Por último, Alard (2014:78) menciona que Viollet-le-Duc estuvo sujeto o a expensas de las contrataciones y calendarios impuestos, que a veces hacen que esta relación entre teoría y práctica se salga de las manos del arquitecto.

A pesar de ciertas bondades que tiene el uso de metales en la actualidad, para el refuerzo de estructuras antiguas de carácter histórico o arqueológico, en mi opinión es imprescindible siempre tener en mente que son muy vulnerables en ambientes húmedos. En México existen muchas zonas de monumentos que se encuentran en climas tropicales húmedos; tal es el caso del sureste del país. Por otro lado, en ocasiones de manera irreflexiva, se han utilizado estructuras metálicas como cubiertas de protección de ciertos elementos arqueológicos o como elementos de soporte. Aunque puede tratarse de conceptos innovadores en algunos casos, se ha comprobado la vulnerabilidad de los metales ante los efectos del agua ya sea por filtración, condensación o capilaridad.



FIGURA 11. BALAM KU
Oxidación de los elementos de la cubierta del friso en la zona arqueológica *Imagen de la autora.*

Así también, el uso de materiales metálicos no puede ser usado discrecionalmente sin una justificación previa. Debe hacerse un análisis considerando el comportamiento mecánico de los materiales, y el propio Viollet-le-Duc así lo recomienda. Como sabemos los elementos metálicos pueden contribuir a aumentar de manera inconveniente el peso de una estructura de madera o generar un trabajo mecánico diferencial entre los materiales presentes, además de no respetar la técnica constructiva original. Tal es el caso del uso de tensores o refuerzos metálicos en artesonados de madera sobre muros de adobe, o en retablos de templos e iglesias en donde en ocasiones no es necesario su uso.

Materiales pétreos

El artículo de Christine Bongart (2014) está más dirigido al uso de materiales pétreos. Viollet-le-Duc seleccionaba los materiales, los andamiajes, la composición de los morteros e hizo análisis de la mampostería medieval; buscaba piedra igual o similar y canteras no muy apartadas por el costo de transporte. Se oponía a la adjudicación de obra, ya que desde su punto de vista el trabajo era exigente y lleno de especificaciones. Insistía no sólo en el conocimiento de los materiales sino en la destreza de los obreros, siendo los más calificados y especializados y mejor pagados.

31. En los trabajos de reparación y mantenimiento, únicamente se reemplazarán las partes de las construcciones antiguas que estén en un estado que comprometa la solidez y la conservación del monumento.

32. Todo fragmento que deba retirarse, si presenta algún interés, ya sea por su forma o por su material o por cualquier otra causa, se etiquetará, clasificará y guardará en la obra o en una bodega.

33. Todos los materiales retirados se reemplazarán siempre por materiales de la misma naturaleza, y de la misma forma, y se colocarán utilizando los procedimientos empleados originalmente (Viollet-le-Duc y Mérimée, 2017: 36).

La piedra dura era utilizada en exteriores para los elementos expuestos y sensibles a la humedad y al interior para los elementos expuestos al desgaste. La arenisca para tuberías, cisterna y abrasivo para alisar el pavimento; más que renovar el arquitecto deberá esforzarse en reutilizar los elementos antiguos restaura las esculturas más deterioradas en lugar de reemplazarlas por copias (Timbert, 2014: 73). Viollet-le-Duc hace recomendaciones sobre el tipo de morteros: usa arena lavada para evitar impurezas, menciona el uso de cales hidráulicas y, debido a que el contenido de sales deteriora la piedra, sugiere la importancia de evitar la exposición a la humedad.

También utilizó materiales inventados en el siglo XIX, como el cemento en diferentes mezclas Portland y Vassy y el hormigón: piedra dura triturada y un mortero de cal, como muchos de nosotros considera que es una ventaja contar con materiales listos para su uso. Actualmente sabemos que los cementos de aquella época eran básicamente cales hidráulicas, lo que favorecía su comportamiento y evitaba la presencia de impurezas y agregados que tienen los cementos actuales.

Por una parte las teorías del arquitecto inspiradas en la edad media, todas aceptadas, de manera pragmática, con un grado de modernismo... No siempre estuvo presente en la obra debido a sus responsabilidades; sin embargo en principio seleccionaba a sus colaboradores y trabajadores (Timbert, 2014: 78). Tenía presente el comportamiento y cristalización de las sales solubles sobre la superficie de la piedra. Según el análisis hecho por Derouette (2014: 85), en ocasiones la disposición de ciertas piedras, más que por su dureza o resistencia, podía responder a una cuestión estética.

Otro aporte interesante fue el uso de los silicatos difundido en Francia por Rochas y Dallemanne. En Amiens lo aplicó en 1856 y 1860 para mejorar las características de las piedras porosas contra la humedad; sin embargo, no se cuentan con reportes posteriores a partir de 1867. Viollet-le-Duc esperaba que funcionara debidamente el procedimiento, ya que ofrecía otra manera de conservar la piedra sin tener que seguir explotando las canteras, las cuales no ofrecían la misma composición que las piedras originales (Derouette, 2014: 87).

Recomendaciones y consideraciones finales

Actualmente, uno de los principales problemas de la restauración de bienes culturales en México, consiste en lograr que las intervenciones se realicen profesionalmente; ello significa que ante un caso determinado los restauradores cuenten con los conocimientos, experiencia y recursos necesarios para analizar el problema en su integridad, es decir, en sus aspectos culturales, técnicos, legales y sociales. Hay que diagnosticar el estado de conservación con base en los resultados del análisis y, a partir de ese diagnóstico, diseñar el proyecto de restauración, partiendo de los principios teóricos de la disciplina, de la valoración cultural y social del caso en cuestión, y de la combinación de los factores tecnológicos, del estado de conservación y del ambiente que le son propios; hay que realizar la restauración conforme al proyecto diseñado y registrar suficientemente cada una de sus etapas en forma escrita, gráfica y fotográfica y finalmente, generar un programa de mantenimiento y un plan de seguimiento de la obra restaurada.

Lo más sorprendente es que Viollet-le-Duc logró sistematizar en cierta forma, una incipiente normatividad que establecía los criterios y técnicas idóneos para la restauración de los edificios diocesanos; actualmente deberíamos de tener algo similar con la realización de normas para distintos tipos de bienes culturales.

En uno de los Coloquios realizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el año 2000, el restaurador Roberto Ramírez Vega y yo participamos con una ponencia relativa a este tema. Presentamos una propuesta de normatividad para la conservación y restauración de retablos, lamentablemente no hubo seguimiento al desarrollo de esta propuesta, que también hubiera sido deseable para otros bienes culturales. Actualmente podría retomarse dicho trabajo, actualizarse y adaptarse para cada caso. Aunque considero que habría primero que cubrir ciertos pasos: un primer nivel sería lograr un consenso entre los restauradores de cuáles son los principios de la restauración, observados en todos los casos, independientemente de la naturaleza del bien en cuestión; el segundo nivel corresponde a los criterios, técnicas y procedimientos que deben seguirse en la restauración de determinados tipos de bienes culturales. Estas normas pueden ser flexibles en cuanto a los métodos y materiales ya que tienen que adaptarse a cada caso en particular.

De esta manera también podrían evaluarse los criterios y las prácticas desarrolladas, actualizar los conocimientos teóricos y técnicos relativos a la restauración en general y a la restauración de determinados tipos de bienes culturales; revisar los criterios, técnicas y procedimientos en el contexto de los intereses sociales en los que se encuentran insertos los bienes culturales. El patrimonio es aquello en lo que los grupos o personas convienen en entender como tal y sus valores ya no son algo inherente, indiscutible al objeto sino algo que las personas proyectan sobre ellos.

...no existen formularios o recetas, sino principios, básicos. Así sucede con el idioma, cuya gramática permanece invariable, permitiendo a cada época expresar sus propias ideas con sus propias palabras, aunque utilizando las mismas normas gramaticales (Chanfón, 1988b: 49).

La elaboración de las normas y su protocolización como norma oficial permitiría contar con un corpus de normas de restauración coherente, actualizado y congruente con las situaciones sociales, que sería de utilidad para distintos sectores: a las instituciones públicas y privadas de cualquiera de las entidades del país, y a los mismos particulares que demanden obras de restauración, les proporcionaría una guía unívoca y un respaldo para la contratación de esta clase de servicios; a los restauradores profesionales les brindaría una definición sobre aspectos ambiguos en los criterios, técnicas y procedimientos de restauración.

Actualmente los restauradores contamos con una guía para la planificación y ejecución de la obra, es decir, la guía de presentación de proyectos para su autorización institucional, así como también los requerimientos para la entrega de los informes con la documentación correspondiente sobre las intervenciones realizadas y recomendaciones para mantenimiento y seguimiento de la obra. La *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* de 1972, asigna al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) las funciones de generar normas generales y técnicas para la conservación y restauración de los bienes culturales de su competencia y vigilar su cumplimiento (Ramírez y Castro, 2003: 485-520).

Sin embargo, se tiene que tener el cuidado de no abusar de la legislación; en ocasiones demasiadas reglas y poca aplicación desgasta su reconocimiento. Se deben de aplicar las medidas restrictivas por medio de las instituciones encargadas y sus órganos colegiados, estableciendo las normas para lograr su cometido. Aun así, las medidas legales pueden no tener ningún efecto si no hay un sentido de responsabilidad por parte de la sociedad.

La adaptación de nuevas funciones y formas al monumento, requiere de trabajos interdisciplinarios que permitan formar un juicio para la adecuación del edificio a los usos propuestos del conocimiento y de la ética. Para dar un uso adecuado a los monumentos no puede ni debe haber recetas, cada caso es único y particular.

En cuanto a los productos empleados en conservación, debería exigirse un control de calidad, así como la creación de comités de normalización semejantes a los establecidos en la industria. Una de las contribuciones más importantes de la ciencia a la conservación y a la restauración, independientemente del examen de sus elementos constitutivos y su estado material, es el estudio de las propiedades de los productos utilizados en los diferentes tratamientos; el control de las técnicas aplicadas, su posible reversibilidad, compatibilidad y estabilidad. Para ello, se requiere un conocimiento, lo más profundo posible, de las sustancias empleadas, su composición, estructura y comportamiento durante el proceso, así mismo de la verificación posterior de los posibles efectos secundarios que se puedan producir. En una palabra, es indispensable un seguimiento clínico que tenga lugar durante todo el proceso de la conservación.

Es necesario evaluar, en la medida de lo posible, las propiedades físico-químicas de los materiales utilizados en la restauración, lo cual puede llevarse a cabo si se conoce una serie de parámetros medibles y realizando ensayos preliminares sistemáticos que permitan seleccionar, en cada caso, los materiales y la metodología más adecuada. Conviene hacer ensayos previos en pequeña escala, planificados de manera sistemática y tener en cuenta una serie de parámetros físicos que nos permitan predecir y evaluar el comportamiento de los materiales, con objeto de establecer la metodología más apropiada.

La conservación de hoy recurre a productos y métodos suministrados por la industria tratando de adaptarlos a tratamientos específicos. Esto puede suponer muchas ventajas porque el profesional no necesita prepararse muchas veces las mezclas que emplea y dispone de gran variedad de productos comerciales de composición homogénea, recordar que no han sido diseñados especialmente para la restauración, por eso hay que ser muy cautos al adaptar estos productos o sistemas.

Por último, considero que el principio de mínima intervención deberá consistir en lograr la conservación integral del objeto con el menor número de tratamientos necesarios para ello y la menor cantidad de productos posibles, los cuales a su vez deberán garantizar, durante los procesos que se realicen, el respeto a los valores del bien cultural (principio de prudencia). Se debe renunciar a toda participación creadora, y otorgar relevancia al respeto del autor y de la historia del bien. El principio de mínima intervención no es un objetivo en sí mismo; éste deberá quedar incluido durante la formulación del proyecto, para buscar las soluciones menos invasivas que permitan atender los objetivos planteados.



CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA DE COIXTLAHUACA, OAXACA
Imagen: © INAH, 2012

Referencias

- Alard, Florie (2014) "L'utilisation du métal dans la reconstruction du château de Pierrefonds par Viollet-le-Duc", In: Arnaud Timbert (dir.), *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, pp. 57-66.
- Bongart, Christine (2014) "La pierre et sa mise en œuvre à Pierrefonds: les choix et les méthodes de Viollet-le-Duc", In: Arnaud Timbert (dir.), *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, pp. 67-78.
- Brandí, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandí, Cesare (1977) *Teoría de la restauración*, Alianza editorial, Madrid.
- Carta de Atenas* (1931) [<http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento3022.pdf>], (consultado el 15 de noviembre de 2016).
- Carta de Venecia* (1964) [<http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento274.pdf>], (consultado el 15 de noviembre de 2016).
- Carta de México* (1976) [http://ipce.mcu.es/pdfs/1976_Carta_Mexico.pdf], (consultado el 15 de noviembre de 2016).
- Chanfón del Olmo, Carlos (1988a) *Fundamentos teóricos de la restauración*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Chanfón del Olmo, Carlos (1988b) "Eugène Emmanuel Viollet le Duc (1814-1879), su idea de restauración", *Cuadernos de arquitectura* (5): 40-61.
- Derouette, Marie (2014) "La pierre dans le chantier de restauration de Viollet-le-Duc à la cathédrale Notre-Dame d'Amiens", In: Arnaud Timbert (dir.), *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, pp. 79-89.
- Díaz-Berrio Fernández, Salvador (1976) *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, Primera edición, Secretaría de Educación Pública, México.
- Fusco, Renato de (1976) *La idea de la arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Traducción de Montserrat Alós-Moner y Josep Quetglas, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.
- González Varas, Ignacio (1999) "Eugène E. Viollet-le-Duc. La "restauración estilística" y su difusión en España e Italia", In: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 155-192.
- Hearn, Millard Fillmore (1999) *The architectural theory of Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Readings and commentary*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge.
- ICOMOS (1994) *Documento de Nara sobre la autenticidad*, <http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento127.pdf>, (consultado el 15 de diciembre de 2016).
- Jokilehto, Jukka (1986) *A history of architectural conservation*, D. Phil Thesis, University of York, England. ICCROM. (www.iccrom.org/.../ICCROM_05_HistoryofConservation), [consultado el 10 de diciembre de 2016].
- Lupo, Francesca (2014) "Les voûtes de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay", In: Timbert, Arnaud (dir.), *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc*, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, pp. 121-134.
- Pernoud, Régine (2003) *Para acabar con la Edad Media*, Traducción de Estéve Serra, Medievalia, Mallorca.
- Ramírez, Roberto y María del Carmen Castro (2003) "Propuesta de principios, criterios, técnicas y procedimientos para formular la norma oficial para la restauración de retablos", *8º Coloquio del seminario de estudios del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa "Retablos: su restauración, estudio y conservación"*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 485-520.
- Ruskin, John (2001) [1849] *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ediciones Coyoacán, México.
- Timbert, Arnaud (dir.) (2014) *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc*, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (2017), "Restauración", Traducción de Valerie Magar y Bernardo Gómez-Pimienta, *Conversaciones...* (3): 32-50.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel y Prosper Mérimée (2017) "Instrucciones para la conservación, el mantenimiento y la restauración de edificios diocesanos, y en particular de catedrales", Traducción de Valerie Magar y Bernardo Gómez-Pimienta, *Conversaciones...* (3): 72-90.



ARNAUD TIMBERT



ARNAUD TIMBERT

Es catedrático en Historia del arte medieval en la Universidad Charles-de-Gaulle Lille 3 desde 2001 y consejero científico del *Institut national d'Histoire de l'Art* (INHA) desde 2015. Ha enseñado como profesor invitado en las universidades de Laval y Quebec (2009-2010), de Kioto (2010) y de Turín (2016). Preocupado por comprender las realidades materiales en las obras, ha firmado y dirigido una decena de obras sobre los materiales y las técnicas de construcción (abacial de Vézelay, catedrales de Chartres y de Noyon) y de restauración (castillos de Pierrefonds y de Pupetière).

Portada interior: IGLESIA DE SAN MARTÍN
Imagen: Wikimedia Commons



Instruction et action. La question de la polychromie d'architecture chez Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

ARNAUD TIMBERT

Résumé:

Alors que s'élabore aujourd'hui la réification des peintures murales de la salle Synodale du château de Roquetaillade, cet article propose de revenir sur le cas de la polychromie d'architecture comme élément archéologique et source de création artistique chez Viollet-le-Duc. L'architecte a-t-il respecté les instructions écrites pour la conservation des polychromies médiévales ? A-t-il fait progresser les méthodes de restauration dans le domaine ? En quoi la restauration de la couleur médiévale a-t-elle imprimée une orientation dans la création de nouveaux ensembles ? La présente étude, fondée sur des travaux académiques récents, propose plusieurs éléments de réponse.

Paroles clé : Polychromie, couleur, instruction, chantier, Viollet-le-Duc.

Abstract:

With the ongoing reification of the mural paintings of the Synod room at the castle of Roquetaillade, this article aims at looking back at polychromy in architecture, as an archaeological element as well as a source of artistic creation in Viollet-le-Duc. Did the architect respect the written instructions for the conservation of Mediaeval mural paintings? Did he allow progress in restoration methods in that field? How did the restoration of Mediaeval colour influence the creation of new ensembles? This paper, based on recent academic research, proposes several elements to answer this.

Keywords: Polychrome, colour, instruction, work site, Viollet-le-Duc.

Introduction

La confrontation des instructions publiées par Viollet-le-Duc – tantôt en collaboration avec J.-B. Lassus (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843), tantôt avec le concours de P. Mérimée (Viollet-le-Duc et Mérimée, 1849) – avec la réalité matérielle des travaux, révèle une grande concordance entre la directive et le geste.

Si le chantier impose souvent une adaptation des moyens et des méthodes, c'est toujours avec rigueur archéologique que Viollet-le-Duc a procédé au choix des matériaux, à l'élaboration des techniques et à la conduite des hommes. En témoignent les chantiers qu'il dirigea en Bourgogne (Timbert, 2013), les travaux du château de Pierrefonds (Timbert, 2017), la construction de la façade de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Timbert, 2014a) ou celle de l'église Saint-Denis-de-L'Estrée (Timbert, 2012, 2014b).

Toutefois, le thème de la couleur dans le chantier Viollet-le-ducien a été peu abordé. Les quelques analyses offertes sur cette question par François Loyer et Georges Costa (Loyer, 1979; Costa, 1982), la réédition des planches de Notre-Dame de Paris par Jean-Michel Leniaud (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870), ainsi que l'article de Laure Chabanne en 2014 – qui complètent des réflexions

antérieures¹ –associent rarement l'étude formelle à une approche matérielle (techniques, matériaux, savoir-faire) et contextuelle (histoire du chantier). Seule la récente analyse de Alessandro Paillex, qui reconstitue avec minutie la mise en couleur de la chapelle axiale de la cathédrale de Reims (Paillex, 2016), est à cet égard exhaustive; ce chercheur s'inscrit ici dans la continuité des prospections –plus modestes– engagées dans le cadre d'un programme de recherche commun à l'École du Louvre et au Laboratoire de recherche des Monuments historiques (Paumier, 2007; Durox, 2009; Ribadeneira, 2010).

Alors que s'élabore aujourd'hui la réification des peintures murales de la salle dite *Synodale* du château de Roquetaillade (Delpech, 2014, 2015), ce numéro consacré à Viollet-le-Duc offre l'occasion de revenir sur le cas de la polychromie d'architecture comme élément archéologique et source de création artistique.

Restaurer: de l'instruction à la pratique

Dès 1831, L. Vitet attira l'attention de ses contemporains sur l'évidence d'une polychromie des monuments du Moyen Age: « On ne comprend pas l'art du Moyen Age, on se fait l'idée la plus mesquine et la plus fautive de ces grandes créations d'architecture et de sculpture, si, dans sa pensée, on ne les rêve pas couvertes du haut en bas de couleurs et de dorures (Vitet, 1831). » L'impact de ce texte est assez grand pour que Viollet-le-Duc en cite un passage dans son article « Restauration » :

En effet, de récents voyages, des expériences incontestables, ne permettent plus de douter aujourd'hui que la Grèce antique poussa si loin le goût de la couleur, qu'elle couvrit de peintures jusqu'à l'extérieur de ses édifices, et pourtant, sur la foi de quelques morceaux de marbre déteints, nos savants, depuis trois siècles, nous faisaient rêver cette architecture froide et décolorée. On en a fait autant à l'égard du moyen âge. Il s'est trouvé qu'à la fin du XVI^e siècle, grâce au protestantisme, au pédantisme, et à bien d'autres causes, notre imagination devenant chaque jour moins vive, moins naturelle, plus terne pour ainsi dire, on se mit à blanchir ces belles églises peintes, on prit goût aux murailles et aux boiseries toutes nues, et si l'on peignit encore quelques décorations intérieures, ce ne fut plus, pour ainsi dire, qu'en miniature. De ce que la chose est ainsi depuis deux ou trois cents ans, on s'est habitué à conclure qu'il en avait toujours été de même, et que ces pauvres monuments s'étaient vus de tout temps pâles et dépouillés comme ils le sont aujourd'hui. Mais si vous les observez avec attention, vous découvrirez bien vite quelques lambeaux de leur vieille robe : partout où le badigeon s'écaille, vous retrouvez la peinture primitive... (Viollet-le-Duc, 1866 : 19).

La découverte de la polychromie dénonce ainsi l'application de chaux autant qu'elle annonce les critiques sur les méthodes appliquées pour le retrait des badigeons (Desrosiers, 1859; Schmit, 1859 : 139; Bordeaux, 1862) : si le chaulage « se contente d'être stupide », son dégageant par des restaurateurs non expérimentés est « dévastateur » (Hugo, 1842 : 296)².

A la faveur des débats et des réflexions menés sur la restauration de la polychromie dès 1836 (Daussy, 2012), Viollet-le-Duc propose en 1849 une technique de débadigeonnage expérimentée par ses soins. Selon lui, pour ne pas altérer les parties anciennes présentes

¹ Lire la bibliographie de Chabanne (2014).

² En 1887 Louis Courajod dénonce encore, pour la sculpture cette fois, « le zèle de certains ecclésiastiques amis du badigeon ou du grattage » (Raynaud, 2014 : 8).



FIGURE 1. EGLISE DE BARENTON-BUGNY. Badigeon écaillé sous laquelle apparaît la polychromie. Image : © A. Timbert.

sous le badigeon, il faut « l'imbibber avec de l'eau chaude et attendre pour l'enlever avec des racloirs de bois, qu'il soit boursoufflé » (Mérimée et Viollet-le-Duc, 1849 : art. 71). Il rappelle ici ce qu'il avait déjà énoncé avec Lassus : « [...] le mode d'exécution de ce travail nous paraît être de la plus grande importance. Il est évident que dans ce cas la brosse et l'éponge peuvent être seules employées, et que le grattage doit être totalement exclu » (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843 : 34). C'est néanmoins dans son article « Badigeon » qu'il est le plus précis :

On peut enlever le badigeon, suivant sa qualité, de plusieurs manières. Lorsqu'il est épais et qu'il se compose de plusieurs couches, que la pierre sur laquelle il a été posé n'est pas poreuse, on le fait tomber facilement par écailles au moyen de racloirs de bois dur. S'il cache d'anciennes peintures, ce procédé est celui qui réussit le mieux, car alors il laisse à nu et n'entraîne pas avec lui les peintures appliquées directement sur la pierre. Si, au contraire, la couche de badigeon est très-mince, la méthode humide est préférable. Dans ce cas, on humecte à l'eau chaude, au moyen d'éponges ou de brosses, les parties de badigeon que l'on veut enlever, et lorsque l'humidité commence à s'évaporer, on racle avec les ébauchoirs de bois. Presque toujours alors le badigeon tombe comme une peau. Le lavage à grande eau est le moyen le plus économique, et réussit souvent ; on peut l'employer avec succès si le badigeon est mince et s'il ne recouvre pas d'anciennes peintures. En tout cas, il faut se garder d'employer des grattoirs de fer, qui, entre les mains des ouvriers, enlèvent avec le badigeon la surface de la pierre, émoussent et déforment les profils et altèrent les sculptures, surtout si la pierre est tendre (Viollet-le-Duc, s.d. [ap. 1854] : 59).

Dans la pratique, Viollet-le-Duc donne des ordres en parfaite adéquation avec ses instructions. Ainsi, à Vézelay, il invite Emile Amé, l'inspecteur des travaux : « Surveillez aussi les débadigeonneurs. Qu'ils n'emploient pas de fer et que lorsqu'ils touchent aux chapiteaux, [qu'] ils ne le fassent qu'avec la plus grande précaution, c. a. d. [c'est-à-dire] avec de petits couteaux de bois et des brosses » (Timbert, 2013 : Annexe III, pièce 3). Au même inspecteur, pour Saint-Père-sous-Vézelay : « Je vous prie de veiller au débadigeonnage, je tiens à ce qu'il soit fait à sec afin de conserver les traces de peintures qui sont dessous et que l'on emploie pas de fer » (Timbert, 2013 : Annexe III, pièce 74). La minutie de la démarche, encore

expérimentale comparativement à ce que Capelly (1859: 749-750) propose dix ans plus tard, lui autorise plusieurs découvertes. A Vézelay il met ainsi au jour le décor de faux-appareil des chapelles rayonnantes ainsi que les décors des voûtains du déambulatoire et ceux des colonnes du rond-point (Timbert, 2009 : 159-161). A Semur-en-Auxois, il note au sujet du débadigeonnage intérieur de la collégiale:

Je regarde cette opération comme fort importante puisque partout où j'ai fait enlever quelques parties de badigeon j'ai retrouvé des peintures. Je ne doute pas d'après les trous que j'ai pu reconnaître que le triforium du chœur n'ait son mur de clôture couvert de grandes figures tenant des légendes dans leurs mains (Timbert, 2013: Annexe I, pièce 10).



FIGURE 2. VÉZELAY.
Polychromie des voûtains du déambulatoire.
Image: © A. Timbert

Pour finir, à Saint-Père-sous-Vézelay, il découvre sur la façade de l'église une polychromie extérieure: «Malgré le badigeon qui couvre l'intérieur de l'église et du porche j'ai retrouvé de nombreuses traces de peintures. Il en existe aussi d'assez bien conservée extérieurement» (Timbert, 2013: Annexe II, pièce 2). La couleur de l'architecture retient donc tout l'intérêt de l'architecte et, à cet égard, il est le premier à penser l'église médiévale comme une proposition chromatique totale. Outre ses observations sur les toitures à tuiles glaçurées ou ses remarques sur la subtilité des effets plastiques de l'ardoise (Viollet-le-Duc, 1854: 454), il est l'un des premiers à attirer l'attention sur les revêtements polychromes des toitures en plomb :

Lorsque l'architecte devra réparer ou remanier des couvertures de plomb, il s'assurera, avant de déposer les vieux plombs, qu'il n'existe aucune gravure ou peinture, aucun dessin, sur les tables; s'il s'en trouvait, il aurait le soin de faire calquer avec soin toutes ces traces, et d'en référer à l'Administration avant d'entreprendre le remplacement des tables. Faute d'avoir pris cette précaution, bien des dessins curieux gravés sur d'anciens combles ont été perdus » (Mérimée et Viollet-le-Duc, 1849 : art 52).

Le château de Blois et l'hôtel Jacques Cœur à Bourges, les flèches de la collégiale Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne (Texier et Mayer, 2009) ainsi que les récents travaux du château d'Azay-le-Rideau confirment la justesse de cette remarque archéologique (Daussy, 2015).

Créer : de la théorie à la réalisation

C'est sur le fondement de ces observations faites en Bourgogne et ailleurs –notamment à la Sainte-Chapelle (Leniaud, 1996) et Notre-Dame de Paris (Bercé, 2013 : 94)– que Viollet-le-Duc a élaboré sa conception de la polychromie. Il en formule les principes chromatiques et les finalités esthétiques dans le tome VII de son *Dictionnaire* en 1864 :

En supposant que le jaune vaille 1, le rouge 2, le bleu 3 : mêlant le jaune et le rouge, nous obtenons l'orangé, valeur 3; le jaune et le bleu, le vert, valeur 4; le rouge et le bleu, le pourpre, valeur 5. Si nous mettons des couleurs sur une surface, pour que l'effet harmonieux ne soit pas dépassé, posant seulement du jaune ou du rouge, il faudra que la surface occupée par le jaune soit le double au moins de la surface occupée par le rouge. Mais si nous ajoutons du bleu, à l'instant l'harmonie devient plus compliquée; la présence seule du bleu nécessite, ou une augmentation relative considérable des surfaces jaune et rouge, ou l'appoint des tons verts et pourpres, lesquels, comme le vert, ne devront pas être au-dessous du quart et le pourpre du cinquième de la surface totale (Viollet-le-Duc, 1864 : 80).

De cette maîtrise optique il résulte alors les effets esthétique, plastique et illusionniste qui donnent vie, mouvement et lumière à l'architecture :

La peinture décorative grandit ou rapetisse un édifice, le rend clair ou sombre, en altère les proportions ou les fait valoir; éloigne ou rapproche, occupe d'une manière agréable ou fatigue, divise ou rassemble, dissimule les défauts ou les exagère. C'est une fée qui prodigue le bien ou le mal, mais qui ne demeure jamais indifférente. A son gré, elle grossit ou amincit les colonnes, elle allonge ou raccourcit des piliers, élève des voûtes ou les rapproche de l'œil, étend des surfaces ou les amoindrit; charme ou offense, concentre la pensée en une impression ou distrait et préoccupe sans cause (Viollet-le-Duc, 1864 : 79).

Alors que ces lignes sont publiées, Viollet-le-Duc éprouve sa théorie par la pratique en menant à bien l'ornementation de monuments sacrés et civils comme les cathédrales d'Amiens (1854-1869) (Durox, 2013 : 93-99), de Reims (1860-1864) (Arch. Dio. Reims : 7 J 119) et de Paris (1864-1868) (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870), les châteaux de Pierrefonds (1861-1870) (Loyer, 1980b : 327-329), de Roquetaillade (1865-1868) (Lasserre, 1980 : 318-320) et de Pupetières (1860-1870) (Timbert et Daussy, 2013 : 12-30).

Ces réalisations témoignent d'une attention particulière aux coloris et à la place du monument dans son contexte polychrome, qu'il soit fait de main d'homme –jardin– ou façonné par le temps –paysage. Ainsi, à Pupetières, Viollet-le-Duc a-t-il choisi les matériaux lithiques et les enduits extérieurs en privilégiant une large palette chromatique de telle sorte à mettre le monument en harmonie avec son écrin naturel durant les quatre saisons. Les couvertures à tuiles glaçurées du château résumant l'ensemble des couleurs employées. Visibles de loin, elles constituent comme une introduction chromatique à un monument qui ne se découvre qu'à la faveur d'un cheminement sinueux (Timbert, 2016: 75-92). A Pierrefonds, l'architecte n'agit pas autrement. En dessinant les voies périphériques qui mènent à la forteresse, en plantant des centaines d'arbres aux essences multiples (bouleau, chêne, épicéa, hêtre, sorbiers) et en valorisant les talus par un gazonnage aux contours réfléchis, il met le château en scène (Arch. dép. Oise: 4 Tp 11/2/44 ; Loyer, 1979: 37-38); il impose aux visiteurs un parcours périphérique qui dévoile progressivement la bâtisse, ses masses, ses contrastes et ses couleurs. Pour accentuer l'effet de surprise finale, il prend soin de vieillir les parements extérieurs de telle sorte à exalter la blancheur de l'appareil intérieur. Passant ainsi du gris au blanc dans une découverte lente, les visiteurs sont ensuite enveloppés d'une forte polychromie dès lors qu'ils entrent dans le monument. Il y a ainsi chez Viollet-le-Duc, comme il s'en est exprimé dans ses écrits, ses projets et ses réalisations (Viollet-le-Duc, 1864), la volonté de recourir à la couleur pour animer des architectures comme l'on crée des contrastes en peinture (Loyer, 1980a: 322-324). Cette recherche repose principalement sur une bonne connaissance technique de la polychromie architecturale dont Pierrefonds devint un lieu d'expérimentation.



FIGURE 3. PUPETIÈRES. Polychromie des matériaux extérieurs. Image: © A. Timbert.

Nous savons peu sur la mise en couleur de ce château. Nous ne possédons que quelques études présentant des compositions d'ensemble, principalement de la chambre de l'Empereur (Méd. Arch. Pat. : 476-480, 2365, 2453), des dessins et des motifs à échelles ainsi que des poncifs (Arch. dép. Oise : 4 Tp 82-87 ; 4 Tp 88-91) et des projets de carrelages polychromes (Arch. dép. Oise : 4 Tp/1/13). En complément, mais succinctement, le *Marché général des travaux* (Arch. dép. Oise : 4 Tp 9) mentionne les pigments, produits et méthodes désirés par l'architecte. On relève ainsi l'emploi de peinture à l'huile aux tons gris perle, vert, brun, jaune et ardoise (noir violacé). La peinture à la détrempe concerne les tons de pierre et le gris. Un vernis à l'esprit de vin est également utilisé. Le *Marché* précise par ailleurs :

Les matières qui entreront dans la composition des peintures tant à l'huile qu'en détrempe, seront de première qualité, telles que l'huile de lin, le blanc de céruse, vernis à l'esprit de vin, colle, etc. Les couches seront appliquées successivement après que les masticages, recouvrement à l'essence ou au vernis des nœuds de sapin, ponçage etc. auront été faits. Les remplissages des moulures en blanc d'argent, seront faits, à deux couches bien fournies.

Quelques lettres de Viollet-le-Duc à son inspecteur des travaux –Lucjan Wyganowski– apportent un complément sur les techniques et les applications. Ainsi, en 1858 :

Il ne faut pas peindre les plafonds en brun Vandyck [Van Dyck]³ mais se contenter de passer une couche d'huile de lin chaude sur les bois d'abord puis une seconde couche d'huile de lin également chaude dans laquelle on aura fait bouillir de la racine d'arcanette qu'on trouve dans tous les Marchands de couleurs (Timbert, 2016 : Annexe I, pièce 32).



FIGURE 4. CHÂTEAU DE PIERREFONDS.
Planche de motifs polychromes par Viollet-le-Duc, juin 1863
Image : © Arch. dép. Oise
(Arch. dép. Oise : 4 Tp 77-1-01)

³ « Le brun Van Dyck est le brun rouge sont des terres dont la préparation ou la fabrique est très simple ; ces couleurs sont fort employées unies ou blanc on en obtient une grande quantité de teintes, toutes très-fraîches et d'une grande solidité. Ces deux couleurs sont inoffensives. » (Borromée, 1867 : 116-117).

Les instructions aux peintres sont tout aussi précises :

Veillez dire à M. Nicolle de ne point pousser les tons des cottes d'armes des 9 chevaliers de la cheminée de la chambre de l'Impératrice. Je me déciderai à leur mettre des cottes armoriées. Cela ne change point le dessin mais nous fera ajouter des parties de blasons. Je vais m'en occuper pour lui donner cela à mon prochain voyage qui sera bientôt (Timbert, 2016 : Annexe I, pièce 254).

Ou encore : « Dites à Nicolle de faire passer dans cette tour (Artus) un ton de bois à la colle sous les plafonds et un ton gris vert-clair *idem* à la colle sur les murs des chambres de la dite tour avec plinthe à l'huile [...], ton plus foncé » (Timbert, 2016 : Annexe I, pièce 304). L'architecte laisse par ailleurs des instructions aux peintres sur les dessins. Ainsi, en 1863, au sujet des appartements de l'impératrice : « Le brun rouge ocre rouge pure. Les blancs sont faits avec du blanc une pointe d'ocre jaune et une très légère pointe de cynabre. Le noir est noir avec un peu de brun Van Dyck » (Arch. dép. Oise : 4 Tp 77/1/1).

Les quelques informations rassemblées, associées à des restaurations et analyses stratigraphiques récentes (Piel, 1990 : 197-200 ; Demailly, 1990 ; Paumier, 2007), laissent envisager l'usage d'une technique mixte employée par ailleurs par Viollet-le-Duc pour la mise en couleur des chapelles rayonnantes des cathédrales d'Amiens, Paris et Reims (Durox, 2009 ; Ribadeneira, 2010 : 24 ; Sallé, 2012 : 24). Il apparaît que dans ces monuments les murs ont bénéficié d'un recouvrement à la cire sur impression à chaud. Bien que contraignante (Reille-Taillefer, 2010 : 226), cette technique était particulièrement reconnue et appréciée pour sa résistance à l'humidité (Bordeaux, 1852 : 228) – voir notamment l'église Saint-Aignan peinte sous les ordres de Boeswillwald à Chartres (Chetrit, 2013 : 77) – et par conséquent relativement défendue (Mérimée, 1851 : 261). Elle consiste à imbiber les murs jusqu'à saturation d'une couche de cire chauffée au cauterium⁴. Cette couche ainsi liquéfiée par la chaleur puis solidifiée par refroidissement, s'avère être un excellent moyen pour consolider la pierre par obturation des anfractuosités. L'autre avantage est de favoriser le lissage de la surface pour produire un aspect brillant ou, au contraire, si l'on passe la deuxième couche au tampon, de créer un grain qui accentue la matité (Buisson, 1983 : 26-31). Cette technique – qui doit encore être identifiée à Pierrefonds, notamment pour les frises sommitales – est dite « peinture à la cire mixte procédé Beau⁵. » Les molécules linéaires de cire s'insèrent comme plastifiant dans la couche d'huile facilitant ainsi le travail. Toutefois, il semblerait, dans l'état des analyses et observations actuelles sur le sujet, que la détrempe ait été privilégiée par les praticiens et l'architecte (Aspart, 2006).

Ce constat résulte de l'intérêt porté par Viollet-le-Duc à la qualité des produits et procédés Borromée (Poncelet, 2008 : 26).

Si la détrempe pouvait avoir la même solidité que la peinture à l'huile, il n'est pas douteux qu'elle aurait la préférence; on n'a en effet à redouter ni le rancissement des huiles ni le repoussage; la fraîcheur des teintes se conserve éclatante. Mais la peinture ne peut guère résister à l'humidité et, à plus forte raison, ne peut être lavée. On a toutefois depuis quelque temps, réalisé de grandes améliorations à cet égard, et les belles peintures du château de Pierrefonds donnent la mesure des nouveaux résultats obtenus dans cette voie (Borromée, 1867 : 113).

⁴ Le cauterium est une « [...] sorte de cage métallique fixée à un manche et emplie de braises, présenté régulièrement devant le support, sur toute son étendue. On ajoute de la cire, au fur et à mesure qu'elle fond, jusqu'à saturation » (Chomer, 2000 : 13).

⁵ Mixte signifie qu'elle comporte un ajout d'huile siccatrice à la cire.

La peinture est ainsi réalisée sur pierre striée, le parement est ensuite encollé de deux couches d'une « lotion d'huile de lin avec essence de térébenthine liquide de Venise ». Sur ce « fond unique » revêtu d'un enduit « glacé à la planchette » est appliquée la peinture à la détrempe.

Ainsi pour la colle :

On sait le peu de solidité que donne aux peintures l'emploi de la colle de peau ; s'il s'agit surtout de couleurs à la détrempe, il faut bien peu de temps pour que les alternatives de sécheresse et d'humidité aient raison de ces peintures et les détruisent complètement. M. Borromée a su parer à ce grave inconvénient par un moyen très-simple et très-économique : dans un litre d'eau on fait dissoudre 50 ou 55 grammes de bonne colle-forte ; cette dissolution ne prend pas en gelée et peut, par conséquent, s'appliquer à froid. Si le lieu d'application était très humide, la quantité de colle serait portée à 100 grammes par litre d'eau, et la pose, en ce cas, aurait lieu à chaud. Ce nouvel encollage s'applique à une ou deux couches, suivant le besoin, et comme il pénètre entièrement la pierre ou toute autre matière, la peinture qu'on applique ensuite trouve une base solide et n'est exposée ni à la gerce ni à la chute (Anon, 1867 : 25).

Ensuite

[...] la peinture se fait à froid, ce qui procure aux entrepreneurs un intérêt réel. Personne n'ignore le peu de solidité des couleurs en détrempe. Le frottement, l'humidité, les variations de température sont pour elles des causes de destruction ou au moins d'altération très rapides [...], on obtient une peinture qui résiste au frottement et même à un léger lavage à l'eau, et qui peut être exposée aux intempéries de l'air pendant un temps assez long sans subir aucune détérioration. Il y a une garantie de durée et par conséquent une économie qui ne peut manquer d'être appréciée (Anon, 1867 : 25).

Les peintres de Pierrefonds débute logiquement le décor par les plafonds, puis par les culots avant de réaliser la frise supérieure des parois. Ensuite ils réalisent les bandeaux périphériques des baies puis, enfin, ornent les murs. Ils exécutent leur travail en plusieurs passes. Une première couche de couleur est appliquée sur le plâtre des voûtes ou celui des entrevous, puis dans un second temps, les motifs ornementaux sont peints. Il est difficile de définir le degré de liberté technique des praticiens, mais le constat d'une assez grande diversité des méthodes entre les chantiers de Reims, Paris et Amiens laisse envisager que si la technique est choisie par l'architecte, dans le détail, son emploi est laissé à la libre appréciation des peintres (Durox, 2009 : 64-65 ; Aspart, 2006 : 29). Sur le plan esthétique, ces derniers travaillent sur le fondement des dessins et des poncifs produits par l'architecte tandis que les couleurs sont définies par des nuanciers élaborés à même les murs. Il est probable que Viollet-le-Duc a participé à l'exécution de certains décors tels que la frise de « L'Éducation d'un jeune seigneur » dans la chambre de l'Empereur (Loyer, 1980 : 327), dont il semblerait avoir directement tracé certaines scènes (Timbert, 2016 : Annexe III, pièce 11). La relative pauvreté de la documentation figurée dont nous disposons provient certainement de cette étroite collaboration entre l'architecte et les ornemanistes. Au deuxième étage du logis, la présence des esquisses en grandeur des motifs d'ornementation témoigne, autant que les nuanciers, d'un décor aux tracés et couleurs élaborés progressivement, en concertation et dialogue avec les peintres.

L'expérience des chantiers de restauration, la réalité archéologique d'une architecture médiévale peinte et la mise en couleur d'édifices contemporains placent Viollet-le-Duc à la croisée des temps et des chemins.



FIGURE 5. PIERREFONDS
Nuancier exécuté sur un mur
intérieur du château.
Image: © A. Timbert.

Dans l'exercice de son métier de restaurateur, s'il peut parfois être pris en défaut, l'architecte a un évident respect des textes de 1843 (Rapport de Notre-Dame), de 1849 (Instruction) et des préceptes publiés dans le dictionnaire (articles « Badigeon », « Restauration »). Dans son métier de bâtisseur et de créateur, Viollet-le-Duc produit des architectures totalement polychromes (Pupetières) ou usant de subtiles nuances (Pierrefonds). Chez lui l'analyse archéologique nourrit la production artistique; la connaissance du passé devient un gage pour bâtir l'avenir. En tant que restaurateur et bâtisseur, il matérialise ainsi « la vision » de Vitet et reconstitue, autant qu'il achève, un Moyen Age aux monuments chamarrés. Dans la France du troisième quart du XIX^e siècle, faite de monuments blanchis par le néo-classicisme ou lessivés par la rigueur du temps, ce qui aujourd'hui est une évidence, relevait alors de la révolution archéologique et plastique.

Références

- Anon (1867) « Peinture industrielle, procédé Borromée », *Gazette des architectes et du bâtiment* (2): 25.
- Aspart, Vanessa (2006) *Panorama des techniques de la peinture murale au XIX^e siècle : supports, pigments, liants*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Bercé, Françoise (2013) *Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine - Centre des Monuments nationaux, Paris.
- Bordeaux, Raymond (1852) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et l'ameublement artistique des églises, à l'usage des curés, des conseils de fabrique et des architectes et ouvriers appelés à réparer les églises rurales*, A. Hardel, Caen.
- Bordeaux, Raymond (1862) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et la réparation des églises*, Caen.
- Borromée (1867) « Les divers procédés de peinture », *Gazette des architectes et du bâtiment, Etudes de l'exposition universelle de 1867 à Paris* (Numéro spécial): 116-117.
- Buisson, Claire (1983) *La peinture murale à la cire à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle*, Mémoire de fin d'année, Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, Paris.
- Capelly (1859) « Moyen de débadigeonner les murs », *Bulletin monumental* 5(25): 749-750.
- Chabanne, Laure (2014) « La décoration de Notre-Dame de Paris pour le baptême du Prince impérial », In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Editions Norma, Paris, pp. 110-115.
- Chetrit, Sarah (2013) « La mise en couleur de l'église Saint-Aignan de Chartres au XIX^e siècle. Une œuvre d'Emile Boeswillwald », *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, Numéro 2, tome XXXVI, pp. 49-96.
- Chomer, Gilles (2000) « Victor Orsel ou le rêve mural : la chapelle des Litanies à la Vierge à Notre-Dame-de Lorette, Paris (1835-1850) », In: *Les peintures murales du XIX^e siècle en France, 1er volet : 1800-1860, Actes du 7^e séminaire international d'art mural, Saint-Savin-sur-Gartempe, 8-10 novembre 1995, Cahier du Centre International d'Art Mural*, Numéro 4, pp. 3-18.

- Costa, Georges (1982) « Viollet-le-Duc et le décor intérieur des chapelles du chevet de l'église Saint-Sernin de Toulouse », In : Pierre-Marie Auzas (ed.), *Viollet-le-Duc, Actes du colloque international de Paris, 1980*, Nouvelles éditions Latines, Paris, pp. 207-215.
- Daussy, Stéphanie Diane (2012) « L'élaboration des doctrines de restauration des sculptures à Amiens au XIX^e siècle », In : Bruno Phalip et Jean-François Luneau (dir.), *Restaurer au XIX^e siècle, Actes de la Journée d'études, 16 février 2010, Clermont-Ferrand*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 35-46.
- Daussy, Stéphanie Diane (2015) *Les éléments métalliques de couverture du château d'Azay-le-Rideau (ca 1520). Rapport intermédiaire*, Bureau d'études patrimoniales Arthémis, Centre des Monuments nationaux, 2 mai 2015.
- Delpech, Viviane (2014) *Abbadia. Le monument idéal d'Atoine d'Abbadie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Delpech, Viviane (2015) *Les plafonds peints et la polychromie dans l'œuvre de Viollet-le-Duc. Mission d'assistance à maîtrise pour la restitution des décors de la salle synodale du château de Roquetaillade (33)*, DRAC Aquitaine, décembre 2015.
- Demailly, Sylvie (1990) *Château de Pierrefonds, peintures murales (XIX^e siècle)*, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Champs-sur-Marne, rapport numéro 797A, mars 1990.
- Desrosiers, Abbé (1859) « De l'usage du badigeon », *Bulletin monumental* 5(25) : 219-229.
- Durox, Cyrielle (2009) *Le décor polychrome des chapelles absidiales de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, œuvre d'E.E. Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Durox, Cyrielle (2013) « Viollet-le-Duc et les chapelles du déambulatoire », In : Aurélie André et Xavier Boniface (dir.), *Amiens. La grâce d'une cathédrale*, Editions La Nuée-Bleue, Strasbourg, pp. 93-99.
- Hugo, Victor (1842) *Le Rhin. Lettre à un ami*, Tome II, Paris.
- Lasserre, Jean Claude (1980) « Château de Roquetaillade : une collaboration de Viollet-le-Duc et de Ed. Duthoit », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 318-320.
- Lassus, Jean-Baptiste et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1843) *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration. Rapport*, Paris.
- Leniaud, Jean-Michel (1996) « Félix Duban, architecte de la Sainte-Chapelle », In : *Duban. Les couleurs de l'architecte*, Gallimard, Paris, pp. 71-78.
- Loyer, François (1979) « Pierrefonds ou le dépassement du conflit », In : *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 22 juin - 30 septembre 1979*, Editions du Musée de l'Ancien-Evêché, Lausanne, pp. 37-47.
- Loyer, François (1980a) « Viollet-le-Duc et le décor peint », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 322-324.
- Loyer, François (1980b) « Pierrefonds : le décor mural », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 327-329.
- Mérimée, Prosper (1851) « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (9) : 258-275.
- Paillex, Alessandro (2016) *La polychromie d'architecture chez Viollet-le-Duc, entre histoire de l'art et restauration : le cas de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Reims*, Université polytechnique de Turin.
- Paumier, Cathie (2007) *La polychromie au château de Pierrefonds : analyse formelle et interprétation matérielle*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Piel, Caroline (1990) « Pierrefonds : peintures décoratives », In : *Architecture et décors peints. Entretien du patrimoine, Amiens, octobre 1989*, Collection « Actes et colloques de la Direction du Patrimoine », Tome 9, Direction du Patrimoine, Paris, pp. 197-200.
- Poncelet, Etienne (2008) « Un château reconstruit dans les années 1860. La leçon d'architecture », In : Jean-Paul Midant (dir.), *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise - Viollet-le-Duc at Pierrefonds and in the Oise region, Actes du 1^{er} colloque international de Pierrefonds, 6-7 juin 2007*, Centre des monuments nationaux, Paris, p. 26.
- Raynaud, Clémence (2014) « Fortune de la polychromie médiévale aux XIX^e et XX^e siècles : une approche historiographique », *Technè* (39) : 7-12.
- Reille-Taillefert, Geneviève (2010) *Conservation restauration des peintures murales. De l'Antiquité à nos jours*, Eyrolles, Paris.
- Ribadeneira, María Laura (2010) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes de la cathédrale Notre-Dame de Paris : œuvre de Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Sallé, Marie Elisabeth (2011) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes et autres interventions de Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Reims*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.

Schmit, Jean-Philippe (1859) *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux ou Traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises*, Paris.

Texier, Annick et Jannie Mayer (2009) « La polychromie des plombs de couverture du XIII^e au XVI^e siècle », In : Arnaud Timbert (dir.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique, Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006*, Picard, Paris, pp. 207-214.

Timbert, Arnaud (2009) *Le chevet de La Madeleine de Vézelay et le premier gothique bourguignon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Timbert, Arnaud (2012) « Formes, matériaux et techniques de construction à l'église Saint-Denis-de-L'Estrée de E. Viollet-le-Duc », In : Uta E. Hassler et Christoph Rauhut (dir.), *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts, Actes du colloque international de Zurich, 17-18 février 2011*, coll. Santiago Huerta, Hirmer, München, pp. 249-261.

Timbert, Arnaud (2013) *Restaurer et bâtir: Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.

Timbert, Arnaud (2014a) « Des artisans, matériaux et techniques du XIX^e siècle », In : Mgr. J. Doré (dir.), *Cathédrale de Clermont-Ferrand*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, Strasbourg, pp. 125-130.

Timbert, Arnaud (dir.) (2014b) *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc. Materials and techniques of construction at Viollet-le-Duc, Actes du I^{er} colloque international de Pierrefonds, 24-25 septembre 2010*, Centre des monuments nationaux - Editions du Patrimoine, Paris.

Timbert, Arnaud (2016) « Matières, matériaux et couleurs au château de Pupetières », In : Viviane Delpech (dir.), *Actes du colloque Viollet-le-Duc, villégiature et architecture domestique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 9-10 octobre 2014*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, pp. 75-92.

Timbert, Arnaud (à paraître en 2017) *Viollet-le-Duc et Pierrefonds: Histoire d'un chantier*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.

Timbert, Arnaud et Stéphanie Diane Daussy (2013) *Le château de Pupetières. Viollet-le-Duc en Dauphiné*, Centre des monuments nationaux, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Prosper Mérimée (1849) *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement les cathédrales*, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1854) « Ardoise », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome I, Bance, Paris, p. 454.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (s.d. [ap. 1854]) « Badigeon », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome II, Bance, Paris, p. 59.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1864) « Peinture », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VII, Bance, Paris, p. 56-109.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1866) « Restauration », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VIII, Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Maurice Ouradou (1870) *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, Paris, Morel, rééd. présentée par J.-M. Leniaud (2008), Bibliothèque des Introuvables, Paris.

Vitot, Ludovic (1831) *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais*, Paris, 1831, rééd. dans le t. II des *Etudes sur les Beaux-Arts. Essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, 1846, p. 65.

Textes d'archives:

Arch. dép. Oise, 4 Tp/1/13, Beauvais, Projet de carrelage pour la tour Charlemagne. Reproduction de l'ancien labyrinthe de la cathédrale d'Amiens. Dessin de L. Wyagnowski, s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 9, Beauvais, Marché général des travaux pour la peinture, s. d. [1865].

Arch. dép. Oise, 4 Tp 11/2/44, Beauvais, Plantations du vallon d'Autreval, 6 novembre 1867, Viollet-le-Duc.

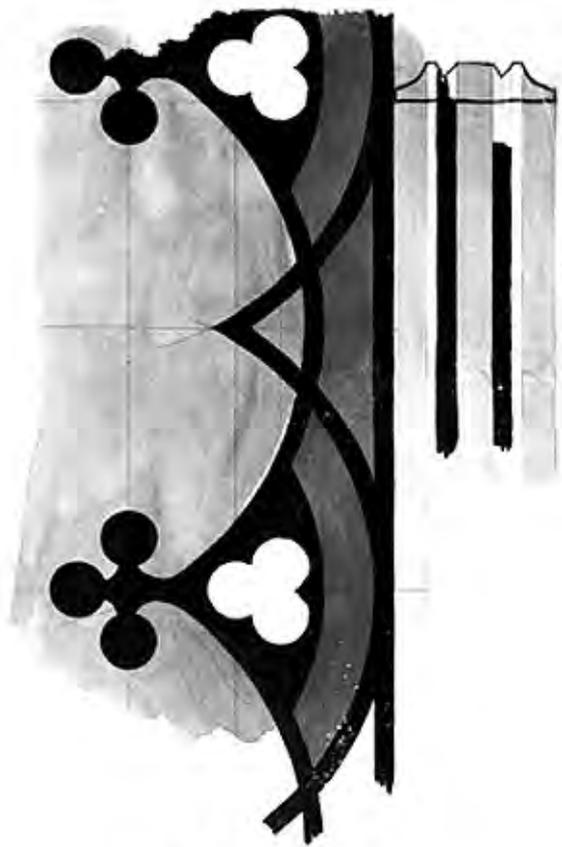
Arch. dép. Oise, 4 Tp 77/1/1, Beauvais, Décor peint des appartements de l'Impératrice, Pierrefonds, juin 1863.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 82-87, Beauvais, Poncifs de décorations murales, 1865-1867 et s. d.

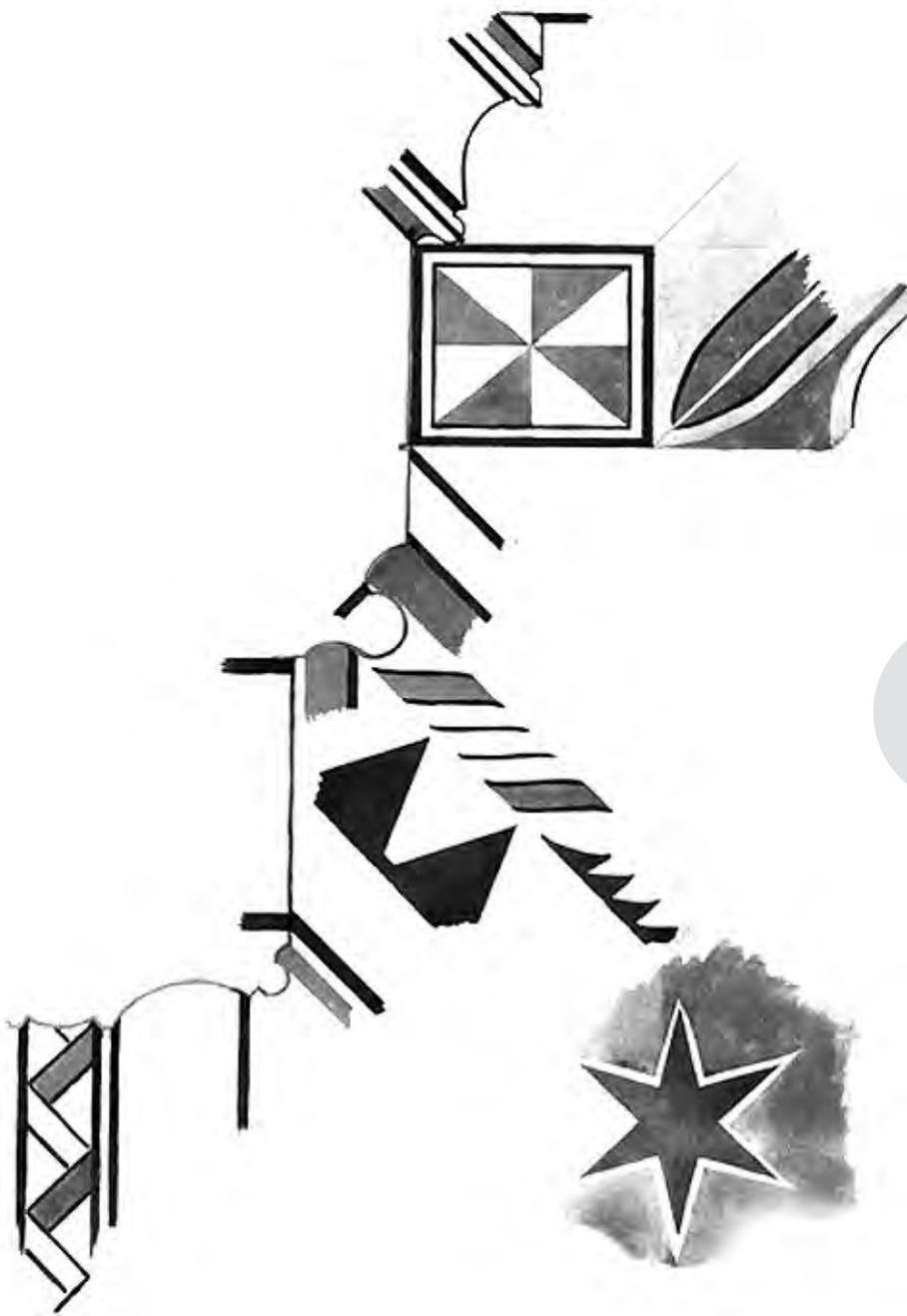
Arch. dép. Oise, 4 Tp 88-91, Beauvais, Poncifs de décorations murales non localisées, s. d.

Arch. Dio. Reims, 7 J 119, *Devis et travaux de décoration*.

Méd. Arch. Pat., n^{os} inv. 476 à 480 ; 2365 et 2453, Charenton-le-Pont.



CASTILLO DE PIERREFONDS
Detalle de la lámina con motivos
polícromos por Viollet-le-Duc,
junio de 1863.
Imagen: © Arch. dép. Oise.
(Arch. dép. Oise: 4 Tp 77-1-01).



Versión del texto
en ESPAÑOL

Instrucción y acción. La cuestión de la policromía en la arquitectura en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

ARNAUD TIMBERT

Traducción de Valerie Magar y Mariana Pascual

Resumen:

Mientras que se elabora en la actualidad la reificación de las pinturas murales de la sala Sinodal del castillo de Roquetaillade, este artículo propone regresar sobre el caso de la policromía en la arquitectura como un elemento arqueológico y como fuente de creación artística en Viollet-le-Duc. ¿El arquitecto respetó las instrucciones escritas para la conservación de policromías medievales? ¿Hizo progresar los métodos de restauración en esa área? ¿De qué manera la restauración del color medieval imprimió una orientación en la creación de nuevos conjuntos? El presente estudio, basado en trabajos académicos recientes, propone varios elementos para responder a estas preguntas.

Palabras clave: *Policromía, color, instrucción, obra, Viollet-le-Duc.*

Introducción

La confrontación de las instrucciones publicadas por Viollet-le-Duc —unas veces en colaboración con J.-B. Lassus (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843), otras con la participación de P. Mérimée (Viollet-le-Duc et Mérimée, 1849)— con la realidad material de los trabajos, revela una gran concordancia entre la directiva y el gesto.

Si bien el sitio de obra impone con frecuencia una adaptación de los medios y de los métodos, Viollet-le-Duc procedió siempre con rigor arqueológico en la selección de los materiales, en la elaboración de las técnicas, y en la conducción de las personas. Dan testimonio de ellos las obras que dirigió en Borgoña (Timbert, 2013), los trabajos del castillo de Pierrefonds (Timbert, 2017), la construcción de la fachada de la catedral de Clermont-Ferrand (Timbert, 2014) o aquella de la iglesia Saint-Denis-de-L'Estrée (Timbert, 2012, 2014b).

Sin embargo, el tema del color en la obra de Viollet-le-Duc ha sido poco abordado. Los pocos análisis ofrecidos sobre este tema por François Loyer y Georges Costa (Loyer, 1979; Costa, 1982), la reedición de las láminas de Notre-Dame de París por Jean-Michel Leniaud (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870), al igual que el artículo de Laure Chabanne de 2014 —que completan otras reflexiones anteriores¹— rara vez asocian el estudio formal con un acercamiento material (técnicas, materiales, pericia) y contextual (historia de la obra). Únicamente el reciente análisis de Alessandro Paillex, que reconstituye minuciosamente la decoración cromática de la capilla axial de la catedral de Reims (Paillex, 2016) es exhaustiva en este sentido; este investigador

¹ Leer la bibliografía de Chabanne (2014).

se inscribe de ese modo en la continuidad de las prospecciones – más modestas – iniciadas en el marco de un programa de investigación común en la *École du Louvre* y en el *Laboratoire de recherche des monuments historiques* (Paumier, 2008; Durox, 2009; Ribadeneira, 2010).

Mientras se elabora en la actualidad la reificación de las pinturas murales de la sala llamada *Sinodal* del castillo de Roquetaillade (Delpech, 2014; 2015), este número consagrado a Viollet-le-Duc ofrece la ocasión para regresar sobre el tema de la policromía en la arquitectura como un elemento arqueológico y como fuente de creación artística.

Restaurar: de la instrucción a la práctica

Desde 1831, L. Vitet llamó la atención de sus contemporáneos sobre la evidencia de una policromía en los monumentos de la Edad Media: “No se comprende el arte de la Edad Media, uno se forma la idea más mezquina y más falsa de esas grandes creaciones arquitectónicas y escultóricas, si en su mente, no se les sueña revestidas de los bajo a lo alto con colores y dorados”² (Vitet, 1831) El impacto de ese texto es suficientemente importante para que Viollet-le-Duc cite un pasaje en su artículo “Restauración”:

En efecto, viajes recientes y experiencias incontestables no permiten dudar más hoy en día que la Grecia antigua llevó tan lejos el gusto por el color, que cubrió de pintura incluso el exterior de sus edificios, aunque sobre la base de algunos fragmentos de mármol desteñidos, nuestros sabios, desde hace tres siglos, nos hacían soñar con esa arquitectura fría y descolorida. Se ha hecho lo mismo con relación a la Edad Media. Resultó que, a finales del siglo XVI, gracias al protestantismo, al pedantismo y a muchas otras causas, nuestra imaginación fue cada vez menos viva, menos natural, más apagada por así decirlo, y se blanquearon esas bellas iglesias decoradas, se adquirió el gusto por murallas y carpinterías desnudas, y si se pintaron aún algunas decoraciones interiores, sólo fue en miniatura. Por el hecho de que las cosas han sido así desde hace doscientos o trescientos años, nos habituamos a concluir que siempre había sido así, y que esos pobres monumentos siempre se vieron así de pálidos, y despojados como lo están en la actualidad. Pero si los observan con atención, descubrirán con facilidad algunos retazos de su antiguo ropaje: en cada área en donde se escama el aplanado, encontrarán la pintura primitiva. (Viollet-le-Duc, 2017: 76).

El descubrimiento de la policromía denuncia así la aplicación de cal, a la vez que anuncia las críticas sobre los métodos aplicados para la eliminación de aplanados (Desrosiers, 1859; Schmit, 1859: 139; Bordeaux, 1862): si el encalado “puede contentarse con ser estúpido”, su eliminación por restauradores no experimentados es “devastadora” (Hugo, 1842: 296; Raynaud, 2014: 8.).³

A raíz de los debates y de las reflexiones realizadas sobre la restauración de la policromía desde 1836 (Daussy, 2012), Viollet-le-Duc propone en 1849 una técnica de desencalado experimentada por él mismo. De acuerdo con él, para no alterar las partes antiguas presentes debajo del aplanado, “se deberá embeber con agua caliente, y esperar, para retirarla con raspadores de madera, a que esté hinchada” (Mérimee y Viollet-le-Duc, 2017: art. 71).

² Cita original: «On ne comprend pas l'art du Moyen Age, on se fait l'idée la plus mesquine et la plus fausse de ces grandes créations d'architecture et de sculpture, si, dans sa pensée, on ne les rêve pas couvertes du haut en bas de couleurs et de dorures” (Vitet, 1831).

³ En 1887 Louis Courajod denuncia nuevamente, esta vez para esculturas, “el celo de algunos eclesiásticos amigos de los aplanados o de los raspados” (Raynaud, 2014: 8).



FIGURA 1. IGLESIA DE BARENTON-BUGNY. Encalado escamado debajo del cual aparece la policromía.
Imagen: © A. Timbert.

Recuerda aquí lo que ya había enunciado con Lassus: “[...] el modo de ejecución de este trabajo nos parece de la mayor importancia. Es evidente que en ese caso sólo se pueden emplear cepillos y esponjas, y que se debe excluir cualquier raspado”⁴ (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843: 34). Será mucho más preciso en su artículo “Aplanado”:

Se puede retirar el encalado, en función de su calidad, de varios modos. Cuando es espeso y que está compuesto por varias capas, y si la piedra sobre la cual se aplicó no es porosa, se retiran fácilmente las escamas por medio de raspadores de madera dura. Si esconde pinturas antiguas, este es el procedimiento que mejor funciona, ya que deja al descubierto y no arrastra con las escamas a las pinturas aplicadas directamente sobre la piedra. Si, al contrario, la capa de encalado es muy delgada, es preferible el método húmedo. En ese caso, se humectan con agua caliente las partes que se desean eliminar, por medio de esponjas o de brochas, y cuando la humedad comienza a evaporarse, se raspa por medio de desbastadores de madera. Casi siempre el encalado se cae como una piel. El lavado con grandes cantidades de agua es el medio más económico, y funciona con frecuencia; se puede emplear con éxito si el encalado es delgado y si no recubre pinturas antiguas. En todo caso, hay que evitar el uso de raspadores de hierro los cuales, en manos de los obreros, eliminan además del encalado la superficie de la piedra, desfiguran y deforman los perfiles y alteran las esculturas, sobre todo si la piedra es suave⁵ (Viollet-le-Duc, s.f. [desp. 1854]: 59).

⁴ Cita original: “[...] le mode d’exécution de ce travail nous paraît être de la plus grande importance. Il est évident que dans ce cas la brosse et l’éponge peuvent être seules employées, et que le grattage doit être totalement exclu” (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843: 34).

⁵ Cita original: “On peut enlever le badigeon, suivant sa qualité, de plusieurs manières. Lorsqu’il est épais et qu’il se compose de plusieurs couches, que la pierre sur laquelle il a été posé n’est pas poreuse, on le fait tomber facilement par écailles au moyen de raclours de bois dur. S’il cache d’anciennes peintures, ce procédé est celui qui réussit le mieux, car alors il laisse à nu et n’entraîne pas avec lui les peintures appliquées directement sur la pierre. Si, au contraire, la couche de badigeon est très-mince, la méthode humide est préférable. Dans ce cas, on humecte à l’eau chaude, au moyen d’éponges ou de broches, les parties de badigeon que l’on veut enlever, et lorsque l’humidité commence à s’évaporer, on racle avec les ébauchoirs de bois. Presque toujours alors le badigeon tombe comme une peau. Le lavage à grande eau est le moyen le plus économique, et réussit souvent ; on peut l’employer avec succès si le badigeon est mince et s’il ne recouvre pas d’anciennes peintures. En tout cas, il faut se garder d’employer des grattoirs de fer, qui, entre les mains des ouvriers, enlèvent avec le badigeon la surface de la pierre, émousent et déforment les profils et altèrent les sculptures, surtout si la pierre est tendre” (Viollet-le-Duc, 1854: 59).

En la práctica, Viollet-le-Duc da órdenes en perfecta armonía con sus instrucciones. De este modo, en Vézelay, invita a Emile Amé, inspector de trabajos, a que “Vigilen también a los desescaladores. Que no utilicen hierro, y que cuando trabajen en los capiteles, [que] no lo hagan más que con la mayor precaución es decir con pequeños cuchillos de madera y con brochas”⁶ (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 3). Al mismo inspector, al respecto de Saint-Père-sous-Vézelay: “Le ruego que supervise el desescalado; insisto en que se realice en seco, con el fin de conservar las trazas de pinturas que se encuentran debajo, y que no se emplee hierro”⁷ (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 74). La minucia del procedimiento, aún experimental en comparación con lo que Capelly (1859: 749-750) propone diez años más tarde, le permite varios descubrimientos. En Vézelay descubre así la decoración de arquitectura fingida de las capillas radiales al igual que las decoraciones de las bovedillas del deambulatorio y de las columnas de la girola (Timbert, 2009: 159-161). En Semur-en-Auxois, apunta con relación al desescalado del interior de la colegial:

*Observo esta operación como algo muy importante, ya que en cada lugar en donde hice que se eliminaran algunas partes de los aplanados, encontré pinturas. No dudo que, de acuerdo con las oquedades que pude observar, el triforio del coro tenga el muro de clausura cubierto con grandes figuras con leyendas en sus manos*⁸ (Timbert, 2013: Annexe I, pièce 10).



FIGURA 2. VÉZELAY
Policromía de las bovedillas
del deambulatorio.
Imagen: © A. Timbert.

⁶ Cita original: “Surveillez aussi les débadigeonneurs. Qu’ils n’emploient pas de fer et que lorsqu’ils touchent aux chapiteaux, [qu’] ils ne le fassent qu’avec la plus grande précaution, c. a. d. [c’est-à-dire] avec de petits couteaux de bois et des broches”. (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 3)

⁷ Cita original: “Je vous prie de veiller au débadigeonnage, je tiens à ce qu’il soit fait à sec afin de conserver les traces de peintures qui sont dessous et que l’on emploie pas de fer” (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 74).

⁸ Cita original: “Je regarde cette opération comme fort importante puisque partout où j’ai fait enlever quelques parties de badigeon j’ai retrouvé des peintures. Je ne doute pas d’après les trous que j’ai pu reconnaître que le triforium du chœur n’ait son mur de clôture couvert de grandes figures tenant des légendes dans leurs mains” (Timbert, 2013: Annexe I, pièce 10).

Para terminar, en Saint-Père-sous-Vézelay, descubre sobre la fachada de la iglesia una policromía exterior: “A pesar del aplanado que cubre el exterior de la iglesia y del pórtico, encontré numerosos vestigios de pinturas. Existe también una bastante bien conservada en el exterior”⁹ (Timbert, 2013: Annexe II, pièce 2). El color de la arquitectura retiene entonces todo el interés del arquitecto y, en este sentido, él es el primero en pensar en la iglesia medieval como una proposición cromática total. Además de sus observaciones sobre las cubiertas con tejas vidriadas o sus comentarios sobre la sutileza de los efectos plásticos de la pizarra (Viollet-le-Duc, 1854: 454), es uno de los primeros en llamar la atención sobre los revestimientos policromos de las cubiertas de plomo:

Cuando el arquitecto tenga que reparar o manipular las cubiertas de plomo, deberá asegurarse, antes de retirar las láminas de plomo antiguas, que no exista ningún grabado o pintura, ningún dibujo sobre éstas; en caso de que hubiera alguno, deberá calcar con sumo cuidado todos los vestigios, y referirlo a la administración antes de emprender el remplazo de las láminas. Por no haber tomado esta precaución, se han perdido numerosos dibujos curiosos grabados en cubiertas antiguas (Mérimée y Viollet-le-Duc, 2017: 43).

El castillo de Blois y el palacete Jacques Cœur en Bourges, las flechas de la colegial de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne (Texier et Mayer, 2009), al igual que los trabajos recientes en el castillo de Azay-le-Rideau, confirman la justeza de esa observación arqueológica (Daussy, 2015).

Crear: de la teoría a la realización

Fue sobre la base de esas observaciones realizadas en Borgoña y en otros lados – en especial en la Sainte-Chapelle (Leniaud, 1996) y en Notre-Dame de París (Bercé, 2013: 94) – que Viollet-le-Duc elaboró su concepción de la policromía. Formula con ello los principios cromáticos y las finalidades estéticas en el tomo VII de su *Dictionnaire* en 1864:

Suponiendo que el amarillo valga 1, el rojo 2, el azul 3: al mezclar el amarillo con el rojo, obtenemos el naranja, valor 3; el amarillo y el azul, dan verde, valor 4; el rojo y el azul, púrpura, valor 5. Si le ponemos colores a una superficie, para que el efecto armónico no se rebase, y utilizando sólo amarillo o rojo, será necesario que la superficie ocupada por el amarillo sea al menos del doble de aquella ocupada por el rojo. Pero si añadimos azul, en ese momento la armonía se vuelve más complicada; la sola presencia del azul requiere, ya sea un aumento relativo considerable de las superficies amarillas y rojas, o la adición de tonos verdes y púrpuras, los cuales, como el verde, no deberán estar por debajo de un cuarto, y el púrpura de un quinto de la superficie total¹⁰ (Viollet-le-Duc, 1864: 80).

⁹ Cita original: “Malgré le badigeon qui couvre l’intérieur de l’église et du porche j’ai retrouvé de nombreuses traces de peintures. Il en existe aussi d’assez bien conservée extérieurement” (Timbert, 2013: Annexe II, pièce 2)

¹⁰ Cita original: “En supposant que le jaune vaille 1, le rouge 2, le bleu 3 : mêlant le jaune et le rouge, nous obtenons l’orangé, valeur 3 ; le jaune et le bleu, le vert, valeur 4 ; le rouge et le bleu, le pourpre, valeur 5. Si nous mettons des couleurs sur une surface, pour que l’effet harmonieux ne soit pas dépassé, posant seulement du jaune ou du rouge, il faudra que la surface occupée par le jaune soit le double au moins de la surface occupée par le rouge. Mais si nous ajoutons du bleu, à l’instant l’harmonie devient plus compliquée ; la présence seule du bleu nécessite, ou une augmentation relative considérable des surfaces jaune et rouge, ou l’appoint des tons verts et pourpres, lesquels, comme le vert, ne devront pas être au-dessous du quart et le pourpre du cinquième de la surface totale” (Viollet-le-Duc, 1864 : 80).

De esta maestría óptica resultan entonces los efectos estético, plástico e ilusionista que dan vida, movimiento y luz a la arquitectura:

La pintura decorativa agranda o achica un edificio, lo vuelve claro u oscuro, altera sus proporciones o las pone en valor; aleja o acerca, ocupa de manera agradable o cansa, divide o une, disimula los defectos o los exagera. Es un hada que prodiga el bien o el mal, pero que jamás permanece indiferente. A su gusto, ensancha o reduce las columnas, alarga o encoge los pilares, eleva las bóvedas o las acerca del ojo, extiende las superficies o las reduce; seduce u ofende, concentra el pensamiento en una impresión o distrae y preocupa sin causa¹¹ (Viollet-le-Duc, 1864: 79).

Con la publicación de estas líneas, Viollet-le-Duc pone a prueba su teoría a través de la práctica, sacando adelante la ornamentación de monumentos sagrados y civiles como las catedrales de Amiens (1854-1869) (Durox, 2013, 93-99), de Reims (1860-1864) (Arch. Dio. Reims: 7 J 119) y de París (1864-1868) (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870); los castillos de Pierrefonds (1861-1870) (Loyer, 1980b, 327-329) de Roquetaillade (1865-1868) (Lasserre, 1980, 318-320) y de Pupetières (1860-1870) (Timbert et Daussy, 2013, 12-30).

Estas obras atestiguan una atención particular a la coloración y al lugar que tiene el monumento en su contexto polícromo, ya sea éste creado por la mano del hombre —un jardín— o creado por el tiempo —el paisaje. Así, en Pupetières, Viollet-le-Duc eligió los materiales líticos y los revestimientos exteriores privilegiando una gran paleta cromática de tal manera que ponía al edificio en armonía con su abrigo natural a lo largo de las cuatro estaciones. Las cubiertas con tejas vidriadas del castillo resumen el conjunto de los colores utilizados. Visibles desde la lejanía, constituyen una especie de introducción cromática a un monumento que se descubre sólo a través de un camino sinuoso (Timbert, 2016: 75-92). En Pierrefonds, el arquitecto no actuó de manera distinta. Al diseñar las vías periféricas que conducen hacia la fortaleza, al plantar centenas de árboles de múltiples aromas (abedul, roble, abeto, haya, serbal) y al acentuar los taludes mediante un césped de contornos cuidados, introduce en escena al castillo (Arch. dép. Oise: 4 Tp 11/2/44; Loyer, 1979: 37-38); impone a los visitantes un recorrido que devela progresivamente el edificio, sus masas, sus contrastes y sus colores. Para acentuar el efecto sorpresa final, envejece cuidadosamente los paramentos exteriores a fin de exaltar la blancura de la estructura interior. Pasando así del gris al blanco en un descubrimiento lento, los visitantes se ven después envueltos en una fuerte policromía una vez que entran al monumento. De ese modo, hay en Viollet-le-Duc, tal como lo expresa en sus escritos, sus proyectos y sus realizaciones (Viollet-le-Duc, 1864), la voluntad de recurrir al color para animar la arquitectura del mismo modo en que se crean contrastes en pintura (Loyer, 1980a, 322-324). Esta búsqueda se basa principalmente en un buen conocimiento técnico de la policromía arquitectónica y de la cual Pierrefonds se convirtió en un lugar de experimentación.

¹¹ Cita original: "La peinture décorative grandit ou rapetisse un édifice, le rend clair ou sombre, en altère les proportions ou les fait valoir; éloigne ou rapproche, occupe d'une manière agréable ou fatigante, divise ou rassemble, dissimule les défauts ou les exagère. C'est une fée qui prodigue le bien ou le mal, mais qui ne demeure jamais indifférente. A son gré, elle grossit ou amincit les colonnes, elle allonge ou raccourcit des piliers, élève des voûtes ou les rapproche de l'œil, étend des surfaces ou les amoindrit; charme ou offense, concentre la pensée en une impression ou distrahit et préoccupe sans cause" (Viollet-le-Duc, 1864: 79).



FIGURA 3. PUPETIÈRES. Policromía de los materiales exteriores. Imagen: © A. Timbert.

Sabemos poco sobre la decoración cromática de ese castillo. No contamos más que con algunos estudios que presentan composiciones de conjunto, principalmente de la cámara del emperador (Méd. Arch. Pat.: 476-480, 2365, 2453), de dibujos y motivos a escala, así como de estarcidos (Arch. dép. Oise: 4 Tp 82-87; 4 Tp 88-91) y de proyectos para losetas polícromas (Arch. dép. Oise: 4 Tp/1/13). De forma complementaria, aunque sucintamente, en el *Marché général des travaux* (Arch. dép. Oise: 4 Tp 9) menciona los pigmentos, productos y métodos deseados por el arquitecto. Encontramos así el uso de óleo en tonos gris perla, verde, café, amarillo y teja (negro violáceo). A la pintura al temple corresponden los tonos piedra y gris. También se utiliza un barniz a base de alcohol. El *Marché* precisa, además:

Los materiales que forman parte de la composición de las pinturas, tanto al óleo como al temple, serán de primera calidad, como el aceite de linaza, el blanco de plomo, el barniz a base de alcohol, la cola, etc. Las capas se aplicarán de manera sucesiva, después de que se han aplicado los resanes, el recubrimiento con esencia o con barniz de nudos de pino, el lijado, etc. El relleno de las molduras con blanco de plata se aplicará en dos capas generosas.¹²

¹² Cita original: “Les matières qui entreront dans la composition des peintures tant à l’huile qu’en détrempe, seront de première qualité, telles que l’huile de lin, le blanc de céruse, vernis à l’esprit de vin, colle, etc. Les couches seront appliquées successivement après que les masticages, recouvrement à l’essence ou au vernis des nœuds de sapin, ponçage etc. auront été faits. Les remplissages des moulures en blanc d’argent, seront faits, à deux couches bien fournies”



FIGURA 4. CASTILLO DE PIERREFONDS. Lámina con motivos polícromos por Viollet-le-Duc, junio de 1863. Imagen: © Arch. dép. Oise. (Arch. dép. Oise: 4 Tp 77-1-01).

Algunas cartas de Viollet-le-Duc a su inspector de trabajos –Lucjan Wygnawski– aportan información complementaria sobre las técnicas y su aplicación. Así, en 1859:

No debe pintar los techos en café Vandyck [Van Dyk]¹³ confórmese con pasar primero una capa de aceite de linaza caliente sobre las maderas, después pase una segunda capa de aceite de linaza también caliente, en la cual haya hervido raíz de alkanna tinctoria, que se encuentra con todos los comerciantes de colorantes¹⁴ (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 32).

¹³ “El café Van Dyck y el café rojo son tierras cuya preparación o fábrica es muy sencilla; esos colores se emplean mucho ya sea lisas o bien se obtiene una gran cantidad de coloridos, todos muy frescos y de una gran solidez. Se trata de dos colores inofensivos” (Borromée, 1867: 116-117). Cita original: “Le brun Van Dyck est le brun rouge sont des terres dont la préparation ou la fabrique est très simple; ces couleurs sont fort employées unies ou blanc on en obtient une grande quantité de teintes, toutes très-fraîches et d’une grande solidité. Ces deux couleurs sont inoffensives” (Borromée, 1867: 116-117).

¹⁴ Cita original: “Il ne faut pas peindre les plafonds en brun Vandyck [Van Dyck] mais se contenter de passer une couche d’huile de lin chaude sur les bois d’abord puis une seconde couche d’huile de lin également chaude dans laquelle on aura fait bouillir de la racine d’arcanette qu’on trouve dans tous les Marchands de couleurs” (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 32).

Las instrucciones para los pintores son igualmente precisas:

*Diga por favor al señor Nicolle que no realice los tonos de las cotas de armas de los 9 caballeros en la chimenea de la cámara de la emperatriz. Me decidiré a ponerles sayas blasonadas. Esto no cambia el diseño, pero nos obliga a agregar partes de blasones. Me encargaré de darle esto en mi próximo viaje, que será pronto*¹⁵ (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 254).

O, nuevamente: “Diga a Nicolle que aplique en esa torre (Artus) un tono de madera a la cola bajo los plafones y un tono gris verde-claro ídem a la cola sobre los muros de las habitaciones de la torre mencionada con un zócalo en óleo en un tono más oscuro”¹⁶ (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 304). El arquitecto también deja instrucciones sobre los dibujos a los pintores. De esta forma, en 1863, al respecto de los apartamentos de la emperatriz: “El café rojo ocre rojo puro. Los blancos se hacen de blanco con una pizca de ocre amarillo y una muy ligera pizca de cinabrio. El negro es negro con un poco de café Van Dyck”¹⁷ (Arch. dép. Oise: 4 Tp 77/1/1).

La poca información recopilada, asociada a restauraciones y análisis estratigráficos recientes (Piel, 1990: 197-200; Demailly, 1990; Paumier, 2008), deja ver la utilización de una técnica mixta empleada por Viollet-le-Duc para la decoración de las capillas radiales de las catedrales de Amiens, París y Reims (Durox, 2009; Ribadeneira, 2010: 24; Sallé, 2012: 24). Parece que en estos monumentos los muros se han beneficiado de un recubrimiento a base de cera impresa en caliente. Aunque limitante (Reille-Taillefer, 2010: 226), esta técnica era especialmente reconocida y apreciada por su resistencia a la humedad (Bordeaux, 1852: 228) —véase en particular la iglesia de Saint-Aignan, pintada bajo las órdenes de Boeswillwald en Chartres (Chetrit, 2013: 77) —y, por lo tanto, relativamente defendida (Mérimée, 1851: 261). Consiste en embeber los muros hasta que estén saturados con una capa de cera calentada con cauterio¹⁸. Esta capa, derretida por el calor y luego solidificada por el enfriamiento, demuestra ser un excelente medio para consolidar la piedra mediante el relleno de las irregularidades. Su otra ventaja es que favorece el alisado de la superficie para producir una apariencia brillante o, por el contrario, si se pasa la segunda capa con una almohadilla, se crea un grano que acentúa la matidez (Buisson, 1983: 26-31). Esta técnica, que aún debe ser identificada en Pierrefonds, en particular para los frisos apicales, es llamada “pintura a la cera mixta procedimiento Beau”¹⁹. Las moléculas lineales de cera se insertan como plastificante en la capa de aceite, facilitando así el trabajo. Sin embargo, parecería, de acuerdo con el estado actual de los análisis y observaciones sobre el tema, que el temple fue privilegiado por los técnicos y por el arquitecto (Aspart, 2006).

¹⁵ Cita original: “Veuillez dire à M. Nicolle de ne point pousser les tons des cottes d’armes des 9 chevaliers de la cheminée de la chambre de l’Impératrice. Je me déciderai à leur mettre des cottes armoriées. Cela ne change point le dessin mais nous fera ajouter des parties de blasons. Je vais m’en occuper pour lui donner cela à mon prochain voyage qui sera bientôt” (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 254).

¹⁶ Cita original: “Dites à Nicolle de faire passer dans cette tour (Artus) un ton de bois à la colle sous les plafonds et un ton gris vert-clair *idem* à la colle sur les murs des chambres de la dite tour avec plinthe à l’huile [...], ton plus foncé” (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 304).

¹⁷ Cita original: “Le brun rouge ocre rouge pure. Les blancs sont faits avec du blanc une pointe d’ocre jaune et une très légère pointe de cynabre. Le noir est noir avec un peu de brun Van Dyck”.

¹⁸ El cauterio es una especie de [...] de jaula de metal unida a un mango y llena de brasas, que a menudo se pasa delante del soporte, sobre toda su superficie” (Somer 2000: 13).

¹⁹ Mixta significa que se le adiciona aceite secante a la cera.

Esta constatación es el resultado del interés puesto por Viollet-le-Duc en la calidad de los productos y de los procedimientos Borromée (Poncelet, 2008: 26).

Si el temple pudiera tener la misma solidez que la pintura al óleo, no hay duda de que sería preferible; pues en efecto no habría que temer ni a la ranciedad de los aceites ni al repujado, la frescura de los tintes se conserva resplandeciente. Pero la pintura no puede resistir la humedad y, con mayor razón, no se puede lavar. No obstante, desde hace algún tiempo, se han hecho grandes mejoras en este sentido, y las bellas pinturas del castillo de Pierrefonds demuestran los nuevos resultados obtenidos de esta manera²⁰ (Borromée, 1867: 113).

La pintura se realiza de este modo sobre piedra estriada, a continuación el paramento se encola con dos capas de una "loción de aceite de linaza con esencia de trementina líquida de Venecia". Sobre este "fondo único" revestido de una capa "vidriada con plancheta" se aplica la pintura el temple.

De esta forma para la cola:

Conocemos la poca solidez que proporciona a las pinturas el uso de la cola de pieles; si se trata sobre todo de colores al temple, se necesita muy poco tiempo para que las condiciones de sequedad y humedad venzan a estas pinturas y las destruyan completamente. El señor Borromée ha sabido remediar este grave inconveniente de manera muy simple y económica: en un litro de agua se disuelven 50 o 55 gramos de cola-fuerte; esta solución no se vuelve gelatinosa y puede, por tanto, aplicarse en frío. Si la zona de aplicación estuviera muy húmeda, la cantidad de cola se incrementaría a 100 gramos por litro y la aplicación, en ese caso, se haría en caliente. Se aplican una o dos capas de este nuevo encolado, según haya necesidad, y ya que penetra completamente la piedra o cualquier otro material, la pintura que se coloque enseguida se halla sobre una base sólida y no está expuesta a resquebrajarse ni desprenderse²¹ (Anon, 1867: 25).

A continuación

[...] la pintura se aplica en frío, lo cual proporciona a los contratistas un interés real. Nadie ignora la poca solidez de los colores al temple. La fricción, la humedad, las variaciones de temperatura son causas de destrucción o al menos de alteraciones rápidas [...], se obtiene una pintura que resiste al

²⁰ Cita original: "Si la détrempe pouvait avoir la même solidité que la peinture à l'huile, il n'est pas douteux qu'elle aurait la préférence ; on n'a en effet à redouter ni le rancissement des huiles ni le repoussage ; la fraîcheur des teintes se conserve éclatante. Mais la peinture ne peut guère résister à l'humidité et, à plus forte raison, ne peut être lavée. On a toutefois depuis quelque temps, réalisé de grandes améliorations à cet égard, et les belles peintures du château de Pierrefonds donnent la mesure des nouveaux résultats obtenus dans cette voie" (Borromée, 1867: 113).

²¹ Cita original: "On sait le peu de solidité que donne aux peintures l'emploi de la colle de peau ; s'il s'agit surtout de couleurs à la détrempe, il faut bien peu de temps pour que les alternatives de sècheresse et d'humidité aient raison de ces peintures et les détruisent complètement. M. Borromée a su parer à ce grave inconvénient par un moyen très-simple et très-économique : dans un litre d'eau on fait dissoudre 50 ou 55 grammes de bonne colle-forte ; cette dissolution ne prend pas en gelée et peut, par conséquent, s'appliquer à froid. Si le lieu d'application était très humide, la quantité de colle serait portée à 100 grammes par litre d'eau, et la pose, en ce cas, aurait lieu à chaud. Ce nouvel encollage s'applique à une ou deux couches, suivant le besoin, et comme il pénètre entièrement la pierre ou toute autre matière, la peinture qu'on applique ensuite trouve une base solide et n'est exposée ni à la gerce ni à la chute" (Anon, 1867: 25).

frotado e incluso a una limpieza suave con agua y que puede exponerse a la intemperie durante un tiempo bastante largo sin sufrir ningún deterioro. Existe una garantía de duración y, por lo tanto, un ahorro, que no puede más que ser apreciado (Anon, 1867: 26).²²

Los pintores de Pierrefonds comienzan lógicamente la decoración por los plafones, después continúan por los elementos esculpidos, antes de realizar el friso superior de las paredes. A continuación, realizan las bandas periféricas de los vanos y por último decoran los muros. Ejecutan su trabajo en varios pasos. Se aplica una primera capa de color sobre el yeso de las bóvedas o de las bovedillas, y después en un segundo tiempo, se pintan los motivos ornamentales. Es difícil definir el grado de libertad técnica de los pintores, pero la existencia de una gran diversidad de métodos en las obras de Reims, París y Amiens deja ver que, si bien la técnica es elegida por el arquitecto, en los detalles, la forma de emplearla se deja a juicio de los pintores (Durox, 2009: 64-65; Aspart, 2006: 29). En el plano estético, estos últimos trabajan sobre la base de dibujos y estarcidos elaborados por el arquitecto, mientras que los colores se definen con muestrarios elaborados sobre los mismos muros. Es probable que Viollet-le-Duc participara en la ejecución de algunos ornamentos tales como el friso de "La educación de un joven señor", en la habitación del Emperador (Loyer, 1980: 327), del cual parece haber trazado directamente algunas escenas (Timbert, 2016: Annexe III, pièce 11). La relativa pobreza de la documentación figurada de la cual disponemos sin duda proviene de esta estrecha colaboración entre el arquitecto y los adornistas. En el segundo piso de la residencia, la presencia de bosquejos en gran tamaño de motivos ornamentales muestra indicios, al igual que los muestrarios, de una decoración con trazos y colores elaborados progresivamente, en acuerdo y diálogo con los pintores.



FIGURA 5. PIERREFONDS
Muestrario ejecutado sobre un muro interior del castillo.
Imagen: © A. Timbert.

²² Cita original: "[...] la peinture se fait à froid, ce qui procure aux entrepreneurs un intérêt réel. Personne n'ignore le peu de solidité des couleurs en détrempe. Le frottement, l'humidité, les variations de température sont pour elles des causes de destruction ou au moins d'altération très rapides [...], on obtient une peinture qui résiste au frottement et même à un léger lavage à l'eau, et qui peut être exposée aux intempéries de l'air pendant un temps assez long sans subir aucune détérioration. Il y a une garantie de durée et par conséquent une économie qui ne peut manquer d'être appréciée" (Anon, 1867: 25).

La experiencia en obras de restauración, la realidad arqueológica de la arquitectura medieval pintada y la decoración cromática de edificios contemporáneos, colocan a Viollet-le-Duc en una encrucijada de tiempo y caminos.

En el ejercicio de su profesión de restaurador, si bien puede a veces considerársele equivocado, el arquitecto guarda un respeto evidente a los textos de 1843 (Informe de Notre-Dame), de 1849 (Instrucción) y a los preceptos publicados en el diccionario (artículos "Aplanado" y "Restauración"). En su profesión de constructor y creador, Viollet-le-Duc produce arquitecturas totalmente policromas (Pupetières) o que hacen uso de matices sutiles (Pierrefonds). En su obra el análisis arqueológico nutre la producción artística; el conocimiento del pasado se convierte en garantía para construir el futuro. En tanto que restaurador y constructor, materializa así "la visión" de Vitet y reconstituye, tanto como termina, una Edad Media con monumentos recargados de adornos. En la Francia del tercer cuarto del siglo XIX, hecha de monumentos blanqueados por el neoclasicismo o lavados por el rigor del tiempo, eso que hoy es evidencia, constituyó una revolución arqueológica y plástica.

Referencias

- Anon (1867) « Peinture industrielle, procédé Borromée », *Gazette des architectes et du bâtiment* (2): 25.
- Aspart, Vanessa (2006) *Panorama des techniques de la peinture murale au XIX^e siècle : supports, pigments, liants*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Bercé, Françoise (2013) *Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine - Centre des Monuments nationaux, Paris.
- Bordeaux, Raymond (1852) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et l'ameublement artistique des églises, à l'usage des curés, des conseils de fabrique et des architectes et ouvriers appelés à réparer les églises rurales*, A. Hardel, Caen.
- Bordeaux, Raymond (1862) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et la réparation des églises*, Caen.
- Borromée (1867) « Les divers procédés de peinture », *Gazette des architectes et du bâtiment, Etudes de l'exposition universelle de 1867 à Paris* (Número spécial): 116-117.
- Buisson, Claire (1983) *La peinture murale à la cire à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle*, Mémoire de fin d'année, Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, Paris.
- Capelly (1859) « Moyen de débadigeonner les murs », *Bulletin monumental* 5(25): 749-750.

Chabanne, Laure (2014) « La décoration de Notre-Dame de Paris pour le baptême du Prince impérial », In : Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Norma, Paris, pp. 110-115.

Chetrit, Sarah (2013) « La mise en couleur de l'église Saint-Aignan de Chartres au XIX^e siècle. Une œuvre d'Emile Boeswillwald », *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, Numéro 2, tome XXXVI, pp. 49-96.

Chomer, Gilles (2000) « Victor Orsel ou le rêve mural : la chapelle des Litanies à la Vierge à Notre-Dame-de Lorette, Paris (1835-1850) », In : *Les peintures murales du XIX^e siècle en France, 1er volet : 1800-1860, Actes du 7^e séminaire international d'art mural*, Saint-Savin-sur-Gartempe, 8-10 novembre 1995, *Cahier du Centre International d'Art Mural*, Numéro 4, pp. 3-18.

Costa, Georges (1982) « Viollet-le-Duc et le décor intérieur des chapelles du chevet de l'église Saint-Sernin de Toulouse », In : Pierre-Marie Auzas (ed.), *Viollet-le-Duc, Actes du colloque international de Paris, 1980*, Nouvelles éditions Latines, Paris, pp. 207-215.

Daussy, Stéphanie Diane (2012) « L'élaboration des doctrines de restauration des sculptures à Amiens au XIX^e siècle », In : Bruno Phalip et Jean-François Luneau (dir.), *Restaurer au XIX^e siècle, Actes de la Journée d'études, 16 février 2010, Clermont-Ferrand*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 35-46.

Daussy, Stéphanie Diane (2015) *Les éléments métalliques de couverture du château d'Azay-le-Rideau (ca 1520). Rapport intermédiaire*, Bureau d'études patrimoniales Arthémis, Centre des Monuments nationaux, 2 mai 2015.

Delpuch, Viviane (2014) *Abbadia. Le monument idéal d'Atoine d'Abbadie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Delpuch, Viviane (2015) *Les plafonds peints et la polychromie dans l'œuvre de Viollet-le-Duc. Mission d'assistance à maîtrise pour la restitution des décors de la salle synodale du château de Roquetaillade (33)*, DRAC Aquitaine, décembre 2015.

Demailly, Sylvie (1990) *Château de Pierrefonds, peintures murales (XIX^e siècle)*, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Champs-sur-Marne, rapport numéro 797A, mars 1990.

Desrosiers, Abbé (1859) « De l'usage du badigeon », *Bulletin monumental* 5(25) : 219-229.

Durox, Cyrielle (2009) *Le décor polychrome des chapelles absidiales de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, œuvre d'E.E. Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.

Durox, Cyrielle (2013) « Viollet-le-Duc et les chapelles du déambulatoire », In : Aurélie André et Xavier Boniface (dir.), *Amiens. La grâce d'une cathédrale*, Editions La Nuée-Bleue, Strasbourg, pp. 93-99.

Hugo, Victor (1842) *Le Rhin. Lettre à un ami*, Tome II, Paris.

Lasserre, Jean Claude (1980) « Château de Roquetaillade : une collaboration de Viollet-le-Duc et de Ed. Duthoit », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 318-320.

Lassus, Jean-Baptiste et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1843) *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration. Rapport*, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1996) « Félix Duban, architecte de la Sainte-Chapelle », In : *Duban. Les couleurs de l'architecte*, Gallimard, Paris, pp. 71-78.

Loyer, François (1979) « Pierrefonds ou le dépassement du conflit », In : *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 22 juin - 30 septembre 1979*, Editions du Musée de l'Ancien-Evêché, Lausanne, pp. 37-47.

Loyer, François (1980a) « Viollet-le-Duc et le décor peint », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 322-324.

Loyer, François (1980b) « Pierrefonds : le décor mural », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 327-329.

Mérimée, Prosper (1851) « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (9) : 258-275.

Paillex, Alessandro (2016) *La polychromie d'architecture chez Viollet-le-Duc, entre histoire de l'art et restauration : le cas de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Reims*, Université polytechnique de Turin.

Paumier, Cathie (2007) *La polychromie au château de Pierrefonds : analyse formelle et interprétation matérielle*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.

- Piel, Caroline (1990) « Pierrefonds : peintures décoratives », In : *Architecture et décors peints. Entretien du patrimoine, Amiens, octobre 1989*, Collection « Actes et colloques de la Direction du Patrimoine », Tome 9, Direction du Patrimoine, Paris, pp. 197-200.
- Poncelet, Etienne (2008) « Un château reconstruit dans les années 1860. La leçon d'architecture », In : Jean-Paul Midant (dir.), *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise - Viollet-le-Duc at Pierrefonds and in the Oise region, Actes du I^{er} colloque international de Pierrefonds, 6-7 juin 2007*, Centre des monuments nationaux, Paris, p. 26.
- Raynaud, Clémence (2014) « Fortune de la polychromie médiévale aux XIX^e et XX^e siècles : une approche historiographique », *Technè* (39) : 7-12.
- Reille-Taillefert, Geneviève (2010) *Conservation restauration des peintures murales. De l'Antiquité à nos jours*, Eyrolles, Paris.
- Ribadeneira, María Laura (2010) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes de la cathédrale Notre-Dame de Paris : œuvre de Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Sallé, Marie Elisabeth (2011) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes et autres interventions de Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Reims*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Schmit, Jean-Philippe (1859) *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux ou Traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises*, Paris.
- Texier, Annick et Jannie Mayer (2009) « La polychromie des plombs de couverture du XIII^e au XVI^e siècle », In : Arnaud Timbert (dir.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique, Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006*, Picard, Paris, pp. 207-214.
- Timbert, Arnaud (2009) *Le chevet de La Madeleine de Vézelay et le premier gothique bourguignon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Timbert, Arnaud (2012) « Formes, matériaux et techniques de construction à l'église Saint-Denis-de-L'Estrée de E. Viollet-le-Duc », In : Uta E. Hassler und Christoph Rauhut (dir.), *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts, Actes du colloque international de Zurich, 17-18 février 2011*, coll. Santiago Huerta, Hirmer, München, pp. 249-261.
- Timbert, Arnaud (2013) *Restaurer et bâtir : Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.
- Timbert, Arnaud (2014a) « Des artisans, matériaux et techniques du XIX^e siècle », In : Mgr. J. Doré (dir.), *Cathédrale de Clermont-Ferrand*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, Strasbourg, pp. 125-130.
- Timbert, Arnaud (dir.) (2014b) *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc. Materials and techniques of construction at Viollet-le-Duc, Actes du I^{er} colloque international de Pierrefonds, 24-25 septembre 2010*, Centre des monuments nationaux - Editions du Patrimoine, Paris.
- Timbert, Arnaud (2016) « Matières, matériaux et couleurs au château de Pupetières », In : Viviane Delpéch (dir.), *Actes du colloque Viollet-le-Duc, villégiature et architecture domestique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 9-10 octobre 2014*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, pp. 75-92.
- Timbert, Arnaud (à paraître en 2017) *Viollet-le-Duc et Pierrefonds : Histoire d'un chantier*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.
- Timbert, Arnaud et Stéphanie Diane Daussy (2013) *Le château de Pupetières. Viollet-le-Duc en Dauphiné*, Centre des monuments nationaux, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Prosper Mérimée (1849) *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement les cathédrales*, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1854) « Ardoise », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome I, Bance, Paris, p. 454.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (s.d. [ap. 1854]) « Badigeon », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome II, Bance, Paris, p. 59.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1864) « Peinture », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VII, Bance, Paris, p. 56-109.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1866) « Restauration », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VIII, Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Maurice Ouradou (1870) *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, Paris, Morel, rééd. présentée par J.-M. Leniaud (2008), Bibliothèque des Introuvables, Paris.

Vitet, Ludovic (1831) *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais*, Paris, 1831, rééd. dans le t. II des *Etudes sur les Beaux-Arts. Essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, 1846, p. 65.

Textos de archivos:

Arch. dép. Oise, 4 Tp/1/13, Beauvais, Projet de carrelage pour la tour Charlemagne. Reproduction de l'ancien labyrinthe de la cathédrale d'Amiens. Dessin de L. Wyagnowski, s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 9, Beauvais, Marché général des travaux pour la peinture, s. d. [1865].

Arch. dép. Oise, 4 Tp 11/2/44, Beauvais, Plantations du vallon d'Autreval, 6 novembre 1867, Viollet-le-Duc.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 77/1/1, Beauvais, Décor peint des appartements de l'Impératrice, Pierrefonds, juin 1863.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 82-87, Beauvais, Poncifs de décorations murales, 1865-1867 et s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 88-91, Beauvais, Poncifs de décorations murales non localisées, s. d.

Arch. Dio. Reims, 7 J 119, *Devis et travaux de décoration*.

Méd. Arch. Pat., nos inv. 476 à 480 ; 2365 et 2453, Charenton-le-Pont.



ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ



ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Doctora en historia del arte, especialista en arquitectura contemporánea y teoría e historia de la restauración monumental. Entre sus principales líneas de investigación, destaca la teoría e historia de la restauración monumental en España en el siglo XX. Ha desarrollado una larga trayectoria docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, del que es profesora titular desde el año 2000.

Portada interior: DORMITORIO DE TERESA AMATLLER. Detalle.
Archivo de la Fundación Amatller de Arte Hispánico. *Imagen: Fundación Montemadrid.*

¿Retorno a Viollet?

Otra vuelta de tuerca a los criterios de la restauración monumental: la recuperación de los interiores históricos de la arquitectura del siglo XIX

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Resumen

La intervención en la arquitectura del siglo XIX plantea un reto a la disciplina de la conservación del patrimonio cultural. Si para el resto de la arquitectura histórica el respeto a la pátina y a la autenticidad material del monumento resulta un dogma casi inapelable (al menos para un sector apreciable de profesionales y de escuelas), en el caso de los interiores históricos decimonónicos, sean éstos de corte ecléctico o modernistas (Art Nouveau), la tendencia dominante en los últimos años ha sido recuperar el esplendor original del edificio. Las brillantes y excepcionales restauraciones de relevantes edificios como el Rijksmuseum de Ámsterdam o la Casa Amatller de Barcelona apuntan en este sentido, ofreciendo materia de reflexión y debate a nuestra disciplina, en tanto que plantean un desafío a los ¿rígidos o estrechos? límites convencionales de la disciplina.

Palabras clave: Interiores históricos, modernismo, siglo XIX, Ámsterdam, Rijksmuseum, Cuypers, Barcelona, Casa Amatller, Josep Puig i Cadafalch.

Abstract

Intervention in 19th century architecture poses a challenge for the discipline of conservation and cultural heritage. While for the rest of historic architecture, the respect for its patina and for the material authenticity of the monument is almost an unappealable dogma (at least for a large sector of schools and professionals); in the case of historical-historicist interiors from the 19th century, whether these are eclectic or modernist (Art Nouveau), the dominant trend in the last years has been to recover the original splendour of the building. The brilliant and exceptional conservation projects of buildings such as the Rijksmuseum in Amsterdam or Casa Amatller in Barcelona point in that direction, offering food for thought and debate in our discipline, while they also pose a challenge to the conventional "rigid or narrow"? limits of the discipline.

Keywords: Historic interiors, Art Nouveau, 19th century, Amsterdam, Rijksmuseum, Cuypers, Barcelona, Casa Amatller, Josep Puig i Cadafalch.

La restauración en estilo¹, una constante en la historia de la intervención monumental

Cada cierto tiempo aparece una restauración que marca un hito en una década. Sin duda, la intervención en el *Rijksmuseum* de Ámsterdam, inaugurada en 2013, puede considerarse dentro de esta categoría por diversos motivos. La envergadura arquitectónica, artística, urbana y constructiva del proyecto, el valor de las obras maestras en él expuestas, su condición de símbolo nacional y, a su vez, de monumento clave para la arquitectura decimonónica holandesa, junto con los criterios de restauración planteados en la última intervención

¹ Este término, que procede del francés *restauration stylistique*, alude a una teoría de la restauración arquitectónica formulada en Francia en el siglo XIX, cuyo principal representante fue precisamente Viollet-le-Duc, que concibe la restauración como la reintegración de la unidad del estilo primitivo u original del monumento a través del conocimiento de la historia del arte (Rivera, 2008, 132-143).

dirigida por los arquitectos españoles Cruz y Ortiz, hacen de este caso un singular y relevante ejemplo de una de las tendencias que ha cobrado nuevo vigor en el panorama actual: la vuelta al estado constructivo inicial de los edificios, un aspecto que fue crucial en la restauración en estilo vinculada a Viollet-le-Duc y la escuela francesa del siglo XIX, y por extensión a toda Europa. Resulta obvio recordar que son muchas las diferencias entre aquel momento y el presente como para que podamos considerar que se trata de una traslación literal de los criterios, puesto que ni el contexto ni las herramientas de trabajo (mucho más desarrolladas en la actualidad) son las mismas, pero existen algunas coincidencias, sobre todo la búsqueda del estado original del monumento, también la moderna creencia sostenida por Viollet de que la restauración era una disciplina científica que tenía un método de trabajo que permitía conseguir el estado ideal del edificio², que permiten establecer este paralelismo entre ciertas restauraciones del siglo XIX y algunas del XXI.

Al respecto cabe plantearse muchas preguntas: la primera es si efectivamente la restauración en estilo desapareció en algún momento o, mejor, si es preciso matizar que nunca se fue. Si desplegamos una mirada atenta a la historia de la restauración monumental en Europa, creo que podemos llegar a concluir que nunca desapareció del todo, a pesar de las numerosas críticas experimentadas sobre todo por los excesos que conllevó la obstinada búsqueda del estado inicial de los edificios, que comprometieron la conservación de las fases históricas posteriores.

En el caso español, el retorno al edificio original ha sido objetivo recurrente en numerosas restauraciones realizadas incluso en los períodos en los que prevaleció una actitud más conservadora y menos intervencionista de la restauración, en especial durante la II República (1931-1936), período coincidente con una modernización de la disciplina en nuestro país (García, 2008; 2011). Este hecho vino propiciado, en nuestra opinión, por la tremenda fuerza que el historicismo y el eclecticismo tuvieron en la arquitectura española, puesto que tras la aparición del racionalismo y del movimiento moderno, pervivieron transformados en una arquitectura regional que seguía buscando la identidad española en las características locales que nos individualizaban frente a la homogeneizadora arquitectura internacional del Movimiento Moderno (Hernández, 2014). La pervivencia del neomodérn en algunos lugares de España como Aragón o la misma capital española, Madrid, ilustra de manera clara y reveladora este fenómeno (Biel y Hernández, 2005).

Por otro lado, la imponente tarea de reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945, condujo a restauraciones que sobrepasaron los límites de la prudencia sostenida desde los años 30 del siglo pasado, pero que eran necesarias debido a las heridas causadas por la guerra. Curar estos daños suponía reconstruir los edificios y las ciudades como si no hubiera pasado nada, como si la guerra no hubiera existido (García, *et al.*, 2010), lo que condujo lógicamente a la vuelta a una restauración estilística más próxima a Viollet que a la *Carta de Atenas*.

² Sobre esta cuestión el historiador del arte Ignacio González Varas manifiesta que para Viollet-le-Duc: “la restauración se apoyaba sobre investigaciones históricas y arqueológicas, elaboradas desde el método analítico, coordinando los datos extraídos de las observaciones y comparaciones entre las obras de arte bajo determinadas leyes de evolución de los estilos. El optimismo positivista demostrado por Eugène Viollet-le-Duc al afirmar que la restauración era una disciplina dotada de estatuto científico sólo a partir de su época, se soportaba en esta consideración positivista de la Historia del Arte: si la restauración, como afirmaba Viollet-le-Duc, tenía como objetivo “recuperar un estado completo” de un edificio, esta tarea se consideraba perfectamente factible en su época, en cuanto la arquitectura se convierte en un objeto de estudio científico, al igual que los objetos de otras ciencias; los elementos perdidos o deteriorados se podían recuperar y deducir por medio de un razonamiento científico. Debe reconocerse a Eugène E. Viollet-le-Duc el mérito de haber enunciado por primera vez y con gran claridad los nudos problemáticos de la restauración monumental” (González, 2001: 66).

Centrándonos en el presente, la reciente intervención en el *Rijksmuseum* debe, asimismo, ponerse a la altura de obras similares como la restauración del *Neues Museum* en Berlín dirigida por el arquitecto inglés David Chipperfield (Hernández, 2013). Ambas se centran en dos significativos y valiosos museos del siglo XIX, con una fuerte proyección simbólica y urbanística en sus ciudades, muy transformados tanto por el uso como por la historia, cuya recuperación se enmarca en proyectos culturales de primer orden y de relevancia nacional, que buscan situar a Ámsterdam y Berlín en la cabeza del panorama museístico internacional. En los dos casos, frente a la, a menudo aparatosa y vacía, arquitectura museística de moda, el valor histórico y arquitectónico ligado a esos edificios hace de ellos un reclamo de primer orden en la construcción de la identidad cultural de las dos ciudades.

Sin embargo, precisamente desde el punto de vista de los criterios de restauración, la actitud ante la arquitectura y la historia de estos edificios ha sido bien distinta por parte de los equipos que han trabajado en su recuperación. Ambos podrían considerarse, por tanto, como antagonistas de las dos actitudes planteadas en la restauración ya en el siglo XIX: la vuelta al original defendida por Viollet y la mínima intervención de la escuela heredera de Ruskin.

Proponemos esta clave de interpretación a riesgo de poder ser considerada como una visión simplista, pero no se trata de esto ni mucho menos, puesto que ambos proyectos tienen muchos matices y comparten el objetivo común de recuperar edificios que no estaban en uso (el *Neues Museum*) o funcionaban de manera incorrecta para los parámetros de la museología del siglo XXI (el *Rijksmuseum*). Funcionalismo y modernización han sido las claves para actualizar ambas construcciones, lo que requería sin duda añadir piezas de diseño contemporáneo en ellas, tal y como se ha hecho en los dos casos. Sin embargo, la actitud ante los revestimientos interiores, ante las lagunas de decoración producidas por la destrucción del museo alemán en la segunda guerra mundial, y por los cambios de gusto y modas en la museografía del siglo XX en el caso del museo holandés, han sido radicalmente divergentes. Mientras en Berlín se evitó la mímesis, el proyecto del *Rijksmuseum* busca de manera premeditada y consciente devolver el edificio, en su parte más valiosa y significativa, la planta principal (*Gallery of Honour*) donde se muestra la Ronda de Noche de Rembrandt, quizás la pintura holandesa más conocida y famosa de toda la historia de este país, al estado original diseñado por el arquitecto Pierre Cuypers.

Este regreso a Cuypers, magnífico desde el punto de calidad de los acabados y de recuperación de los espacios originales del edificio del siglo XIX, impacta por su belleza en el espectador, pero provoca a la vez numerosas preguntas al historiador. Es en esta perspectiva de análisis en la que me sitúo personalmente: de la fascinación como visitante a la duda como historiadora respecto a la vigencia y validez de criterios que entran en confrontación directa con los argumentos esgrimidos durante décadas en el ámbito científico de la conservación del patrimonio cultural, donde se ha defendido (podría decirse que casi a capa y espada) el respeto a la autenticidad material e histórica de los materiales.

La recuperación de los interiores históricos, un reto para la teoría de la restauración del siglo XXI

Un interior histórico se ha definido como “aquel en el que el espacio conserva un tanto por ciento elevado de reminiscencias del pasado y, principalmente, en aquellos casos donde se establece una relación temporal y espacial estrecha entre continente y contenido”, con un elevado valor social, cultural, antropológico y patrimonial (Piera, 2016: 17).

“Un interior histórico puede ser todavía un espacio vivido” sostiene Mónica Piera Miquel, Presidenta de la *Associació per a l'Estudi del Moble* (Piera, 2016: 8). Sin duda alguna es así, de hecho estos espacios –continúa Piera– “son una parte relevante del patrimonio y

un recurso útil y gratificante para transmitir cultura. Entrar en un interior del pasado nos transporta directamente a una época y nos permite sumergirnos, por ejemplo, en la parte más íntima de un personaje” (Piera, 2016: 8). La razón estriba en que estos interiores son “reflejo de las circunstancias y la época de las personas que lo habitan, un testimonio de la estética y sociología de este período. Es [son] por tanto un fiel reflejo del individuo y de su tiempo. De ahí, el indiscutible valor de los interiores históricos” (Piera, 2016: 40).

Muchos de estos espacios fueron viviendas, talleres y estudios de artistas. Otros, como en el caso del *Rijksmuseum*, conservan el uso original, si bien han podido experimentar numerosas y a menudo radicales transformaciones. El problema es cómo abordar la conservación de estos espacios sin falsearlos, pero al mismo tiempo sin comprometer su sensación de vida. La paradoja es que conservarlos y abrirlos al público (en el caso de viviendas y otros espacios privados), musealizarlos en suma, supone congelar su historia en un momento dado que es el que se privilegia en la visita, construyendo en torno al mismo un discurso narrativo. Y a veces “La elección de un discurso o de un momento histórico determinado obliga a recuperar, pero también a crear, incluso de la nada, el interior de época deseado” (Piera, 2016: 20).

La musealización lleva a la restauración y, como reconocía recientemente Pilar Vélez, la Directora del *Museu del Disseny* de Barcelona, esta última disciplina ha experimentado grandes cambios a lo largo de las últimas décadas, en especial movidos por la búsqueda de la autenticidad, tanto para la arquitectura como para los bienes muebles, y por el respeto a su historia. Sin embargo —continúa la historiadora del arte—, no es fácil ni conveniente establecer reglas universales, y ciertas intervenciones y añadidos “planteados con criterios y ejecutados con rigor y medida, pueden contribuir a explicar mucho mejor un conjunto, un interior, a permitir captar su ambiente, su atmósfera” (Piera, 2016: 6).

La defensa del caso por caso y la necesidad de recuperar el valor ambiental de los espacios interiores, siempre tan importantes en la arquitectura histórica, pero especialmente relevantes en el caso del siglo XIX, en el que el avance de las industrias artísticas se puso al servicio de la arquitectura para materializar el desarrollo social y el progreso material de la época, puede conducir a la adopción de criterios miméticos en la restauración que entran en confrontación con los que guían la intervención en los exteriores de dichos edificios o en la restauración de otros edificios históricos.

Lo curioso es que la arquitectura histórica siempre ha tenido espacios interiores que deben ser preservados, pero éstos han cambiado y se han transformado en gran medida con el paso del tiempo. Sin embargo, la proximidad cronológica de los interiores de la arquitectura decimonónica, que incluye la facilidad de acceso a numerosa documentación sobre el estado original de estos espacios, junto con los valores culturales y simbólicos a ellos asociados, ha conducido a individualizarlos como un grupo específico dentro de los bienes que integran el patrimonio, que parece reclamar para sí criterios específicos de intervención. Algo similar a lo que sucede con la arquitectura del siglo XX (Salvo, 2016).

A juzgar por algunas de las restauraciones realizadas en España en los últimos años, parece que el valor didáctico y experiencial (en tanto que estos espacios provocan una experiencia cultural en el espectador), pesa por encima de otros aspectos, y conduce a la asunción de criterios de intervención, metodológicamente impecables, pero visualmente quizás ilusionistas, puesto que en las intervenciones se habla de *recreación de la atmósfera de la*

época, contextualización, interpretación, conceptos que parecen evitar la idea de la estricta *conservación*³, y que se traducen en operaciones que pueden llegar a confundir al espectador que los contempla, que se encuentra inmerso en un espacio del siglo XIX, que en realidad es el producto de una profunda restauración del siglo XXI. Esto puede evitarse (y en algunos casos así se ha hecho) mediante la documentación y difusión del proceso de intervención, en aras de facilitar una clara lectura del monumento antes, durante y después de las obras.

El Museo Cerralbo⁴, por ejemplo, es una casa histórica que testimonia la forma de vida de la alta sociedad madrileña del siglo XIX, a la vez que ilustra acerca del gusto del coleccionismo español a finales de aquella centuria a través de la figura del marqués de Cerralbo. Como en muchos otros casos, el edificio había sido modificado, con alteraciones de la decoración interior y de la presentación de la colección, por lo que el criterio fue “devolver el palacio al esplendor de antaño, testimonio de unas inquietudes y formas de vida muy concretas” (Piera, 2016: 31).

La meta fundamental es la recuperación del conjunto, considerando la ambientación como una pieza histórica y aceptando que hay que prescindir de la apreciación individualizada de las piezas a favor del conjunto. El resultado más significativo al reubicar las colecciones según la disposición original es la contextualización de los espacios, devolverles su significado. La recuperación se lleva a cabo con rigor histórico, tratamos de ser respetuosos con la apariencia original de cada sala, nunca nos dejamos guiar por el gusto personal (...)(Piera, 2016: 32).

En la intervención, iniciada en el año 2000, se buscó sobre todo el valor ambiental de conjunto, que admitía la réplica de piezas originales cuando fuera necesario, entre ellas motivos ornamentales de los muros, cortinas, papeles pintados, incluso un tapiz del siglo XVIII que, por motivos de conservación, no podía exponerse. Esto fue posible gracias a la extensa documentación fotográfica conservada en el archivo del museo. El objetivo era conseguir “un conjunto armónico que nos informa sobre las formas de habitación de un sector de la sociedad del siglo XIX en donde el tiempo parece haberse detenido” (Piera, 2016: 37).

En la Fundación Fernando de Castro de Madrid⁵ la actitud ha sido diferente y ha primado “un criterio arqueológico en el que se respeta la pátina del tiempo como parte integrante del conjunto” (Piera, 2016: 43). Para los interiores “se decidió que su restauración reflejase el desarrollo de los diferentes periodos en que la casa había estado en uso” (Piera, 2016: 44). Podría afirmarse que aquí se ha optado por la continuidad histórica frente a la congelación del tiempo realizada en el Museo Cerralbo. En otros casos, por ejemplo en algunos de los pabellones del Hospital de Sant Pau (Barcelona), sin embargo se ha preferido “recuperar al máximo posible el aspecto original de los paramentos y reproducir la sensación espacial que comportaba” (Piera, 2016: 96). Por último también se da una situación de cierto eclecticismo

³ En la actualidad se constata una tendencia a eludir el uso del término conservación o restauración a favor de otros que no tienen que ver con nuestra disciplina. Puede ser un síntoma de nuestro tiempo, en el que se tiende a evitar los límites para favorecer intervenciones en el patrimonio construido que no estén constreñidas por lo que supone conceptualmente el uso de la palabra restauración (Hernández, 2016: 31-51).

⁴ Una detallada presentación de la intervención contemporánea en este museo puede consultarse en el texto redactado por Lourdes Vaquero Argüelles, directora del Museo Cerralbo, “Hacia la recuperación de la atmósfera original”, presentado en las jornadas *La recuperació d'interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 29-38).

⁵ La restauración de este edificio puede consultarse en el texto redactado por Miguel Muñoz-Yusta del Álamo, director de dicha fundación, “Fundación Fernando de Castro, cuando el tiempo se detiene en un interior”, presentado en las jornadas *La recuperació d'interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 39-46).

motivado por la búsqueda de la autenticidad del edificio. Nos referimos en concreto al Palacio Güell de Barcelona, restaurado entre 1982 y 2011 por el *Servei de Patrimoni Arquitectònic Local* de la Diputación de Barcelona. En palabras de Joan Clos, director de dicho servicio:

En la restauración del Palau Güell se ha intentado recuperar la autenticidad gaudiniana del edificio, a través de un análisis crítico del objeto con la adopción en cada momento de la solución más adecuada en cada caso. Así se han realizado recuperaciones analógicas del material, dado que se tenía la información necesaria para poderlo hacer; se ha adoptado la diacronía armónica, completando elementos que, siguiendo un lenguaje contemporáneo, marquen la diferencia con el original pero sin desmerecer ninguno de los dos; así con la reconstrucción mimética, se reconstruyeron fragmentos perdidos de los cuales únicamente se tenían trazas documentales⁶ (Piera, 2016: 136).

‘Retorno a Cuypers’, el lema de la restauración de la planta noble del *Rijksmuseum* de Ámsterdam

La Galería de Honor y el Gran Hall del *Rijksmuseum* de Ámsterdam son un ejemplo perfecto de estos espacios interiores con valores patrimoniales que acabamos de presentar. (Figuras 1a y 1b) Situados en la planta principal del edificio, no sólo son el lugar más importante y central del mismo, sino también el corazón del museo, puesto que albergan su pieza más importante y famosa: la *Ronda de Noche* de Rembrandt, pintura en torno a la que giran las demás obras de la Edad de Oro del arte holandés. Precisamente la decoración interior de la planta noble del *Rijksmuseum* sirvió a Cuypers, arquitecto autor del proyecto, para crear el ambiente adecuado para estas obras, un espacio criticado desde el mismo momento de su construcción por ser considerado excesivo (básicamente por resultar demasiado ornamentado y colorista para el gusto protestante), y que fue ocultado en reformas posteriores por capas de pintura blanca, en una especie de *damnatio memoriae* que perseguía convertir lo que, a los ojos de los holandeses, era un museo demasiado católico y medieval, en una austera iglesia luterana.⁷

⁶ Cita original: “*En la restauració del Palau Güell se ha intentat recuperar l'autenticitat gaudiniana de l'edifici, a través d'una anàlisi crítica de l'objecte amb l'adopció en cada moment de la solució més adient en cada cas. Així s'han realitzat recuperacions analògiques del material, atès que es tenia la informació necessària per poder-ho fer; s'ha adoptat la diacronia harmònica, completant elements que, seguint un llenguatge contemporani, marquin la diferència amb l'original però sense desmerèixer cap dels dos; així com la reconstrucció mimètica, reconstruint peces perdudes de les quals només es tenien traces documentals*” (Piera, 2016: 136).

⁷ “The building was controversial because Dutch Protestants were suspicious of its ornateness. It was too Catholic –the King himself dismissed it as ‘an archbishop’s palace’. Gradually, the building decayed and became leaky, the dazzle of its polychromatic interior decoration either faded or was whitewashed, and in the Sixties walls were punched through to access extra floors in box-in-box structures built in the void of two central courtyards” (Wright, 2013: 53) (“El edificio era controversial porque su ornamentación le parecía sospechosa a los Protestantes holandeses. Era demasiado católico – el mismo rey lo descartó como ‘un palacio de arzobispo’. Gradualmente, el edificio se fue degradando y tuvo filtraciones, el destello de su decoración policromada interior se desvaneció o fue encalado, y en la década de 1960 los muros fueron perforados para generar accesos a pisos adicionales en estructuras *box-in-box* construidas en el espacio de dos patios centrales”). Numerosos estudios inciden en este aspecto: “Le musée fut aussitôt critiqué: trop médiéval, pas assez hollandais... Le roi Guillaume III n’assistait pas à l’inauguration. Il avait déclaré: « Je ne mettrai pas les pieds dans ce couvent! »” (Coignard, 2013: 49) (“El museo fue criticado de inmediato: demasiado medieval, no suficientemente holandés... El rey Guillermo III no asistió a su inauguración. Había declarado: “¡No meteré los pies en ese convento!”).



FIGURAS 1A Y 1B.
RIJKSMUSEUM
Galería de Honor y
Gran Hall hacia 1905.
*Imagen: Archivo histórico del
Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl/en>)*



FIGURA 2. RIJKSMUSEUM. Fachada principal, estado actual. *Imagen de la autora.*

La historia del edificio se remonta a 1789, cuando se funda la institución en La Haya. En 1808, el museo es llevado a Ámsterdam por el rey Luis de Holanda, hermano de Napoleón, y en 1817, tras el fin del imperio napoleónico y la restauración de la monarquía holandesa, la colección se traslada a la *Trippenhuis*. En 1875 se decidió la construcción de un nuevo edificio, por lo que se convocó un concurso del que resultó ganador Pierre Cuypers (1827-1921), el arquitecto holandés más importante de la época, autor asimismo de la Estación Central de Ámsterdam y de numerosas iglesias. Admirador de Viollet-le-Duc y ferviente católico, Cuypers diseñó un monumental edificio historicista que mezclaba elementos góticos y renacentistas, y que provocó un fuerte rechazo social desde el momento mismo de su inauguración en 1885 (Figura 2).

Transformado profundamente a lo largo del siglo XX, en diversas reformas que se suceden desde la misma muerte del arquitecto, el aspecto que presentaba en el año 2000 el museo era radicalmente diferente al del edificio diseñado por Cuypers. Los patios originales habían desaparecido, ocultos por construcciones realizadas para ganar espacio de exhibición y satisfacer las crecientes demandas de un museo nacional como éste. Por otro lado, la planta noble presentaba unos muros blancos, muy del gusto de la museografía *white box* característica del movimiento moderno⁸. Sin duda pesaron en estos cambios no sólo la generalización desde mediados del siglo pasado de una preferencia por los fondos neutros para la exhibición de obras de arte, sino también el propio carácter del pueblo holandés: “Somos una nación completamente moderna. Queremos un edificio neutro en donde seamos libres de proyectar nuestra propia narrativa. Nos parece difícil lidiar con la arquitectura contundente de Cuypers”⁹ (De Vries, 2013: 53).

⁸ “Viewing it now, it is hard to conceive of a mentality that could whitewash the museum’s walls and cover its floors with lino. But that’s exactly what the directors did from the 1920s onwards, whether through Calvinist or Modernist zeal” (Parnell, 2013: 39) (“Al verlo ahora, es difícil concebir una mentalidad que fuera capaz de encalar los muros del museo y de cubrir sus pisos con linóleo. Pero eso fue justamente lo que hicieron los directores a partir de la década de 1920, ya sea por fervor calvinista o modernista”).

⁹ Cita original: “We’re a thoroughly modernist nation. We want a neutral building where we’re free to Project our own narrative. We find it difficult to deal with Cuypers’ forceful architecture” (De Vries, 2013: 53).

Lo cierto es que el *Rijksmuseum* no ha tenido una buena fortuna crítica ni en el momento de su inauguración ni en la historiografía artística posterior, demasiado reluciente a admitir valor alguno en la arquitectura del XIX. De hecho, todavía hoy este edificio se considera un *outsider* en la ciudad, pese a ello (o más bien, debido a este carácter singular), tiene hoy una condición de icono: “Es un fenómeno único y domina la ciudad. Sólo existe un *Rijksmuseum*, y debemos estimarlo y dejarlo en paz”¹⁰ (De Vries, 2013: 53). A ello se añade su valor identitario y nacional, puesto que no sólo se trata de un monumento en sí mismo por su cualidad arquitectónica, sino que en su interior se reúne la colección de arte más significativa de los Países Bajos, en especial del siglo XVII, el llamado Siglo de Oro Holandés. Más aún, pocos museos pueden decir que se encuentran inmersos en un marco (la ciudad) que conserva de manera muy vívida el aspecto de aquella época, de tal manera que la visita al museo produce una sensación que el exterior del mismo refuerza.

*El placer particular de ver arte en el lugar en el que se produjo tiene una dimensión especial en Ámsterdam. Si se va al Rijksmuseum y se ve el arte que perteneció a las personas que allí vivieron en ese momento; al salir, se ve una ciudad que aún se ve más o menos del mismo modo que cuando aquellas personas vivían allí*¹¹ (Hall, 2013: 95).

Por lo tanto, a comienzos del siglo XXI urgía una operación de gran calado que presentara la institución de la manera adecuada al mundo en el nuevo milenio. Una intervención que seguía a las grandes remodelaciones realizadas en los últimos años en museos de escala internacional como el *British Museum* o el *Louvre*, y con la que los gestores del *Rijksmuseum* reclamaban para esta institución la posición internacional, entre los 10 mejores museos del mundo, que a su juicio merecía la colección que reúne obras maestras de Rembrandt, Vermeer y Hals. Esta iniciativa formaba parte de un proceso más amplio y ambicioso de remodelación de la ciudad que incluía la transformación del *Stedelijk Museum*, y la modernización del Museo de Van Gogh y del Museo Marítimo Nacional.

Convocado en el año 2000 un concurso internacional restringido ganado por el estudio de los arquitectos españoles Cruz y Ortiz con el lema *Cuypers for the 21st century*, la intervención desarrollada durante diez años a partir de 2003 apareció como la oportunidad para recuperar y modernizar el edificio¹². La renovación del museo, adaptándolo a las necesidades expositivas y funcionales del siglo XXI, incluyó la actualización de instalaciones, la reforma y distribución de la circulación interior, la creación de nuevos accesos, la recuperación de espacios originales demoliendo construcciones accesorias de nulo valor y liberando los dos extraordinarios patios, y la construcción de pabellones nuevos como el dedicado a la colección de arte asiático; por último, pero no menos importante, la reordenación de la colección con una nueva y cuidada museografía diseñada por el arquitecto francés Jean Michael Wilmotte, a quien se debe la actual presentación de la colección del Louvre.

¹⁰ Cita original: “It’s a unique phenomenon, and dominates the city. There is only one *Rijksmuseum*, and we must cherish it and leave it in peace” (De Vries, 2013: 53).

¹¹ Cita original: “The particular pleasure of seeing art in the place where it was produced has a special dimension in Amsterdam. You go to the *Rijksmuseum* and you see art that belonged to people who lived here and then, when you go outside, you see a city that still looks more or less the same as it did when those people lived here” (Hall, 2013: 95).

¹² No es el objetivo de este trabajo analizar el interesantísimo proyecto de Cruz y Ortiz, puesto que nos centramos en exclusiva en la restauración de los espacios interiores de la planta noble del museo. Sin embargo, existe una nutrida bibliografía que lo estudia y que puede ser consultada (Huisman, 2013; Meurs, 2013; Cruz y Ortiz, 2013).

En este proyecto de remodelación general del edificio y de su colección se consideró objetivo de primer orden presentar en el lugar y con la decoración original la *Ronda de Noche* (1642), obra maestra de Rembrandt y la pieza más importante de todo el museo, la única pintura que se mantenía además en su posición primigenia desde la inauguración del *Rijksmuseum*¹³. De este trabajo se encargaría el arquitecto holandés Van Hoogevest y la restauradora Anne van Grevenstein (directora del *Stichting Restauratie Atelier Limburg* responsable de la reconstrucción de los motivos ornamentales del museo). El objetivo básico, tal y como recoge la prensa especializada y los numerosos estudios publicados sobre esta obra¹⁴, fue *devolver a su esplendor inicial* la zona noble del museo que incluía el Gran Hall, la Galería Noble, la Galería de Rembrandt y las dos cajas de escaleras. Un acuerdo al que se llegó tras un profundo debate entre todos los departamentos y profesionales participantes en el proyecto.

Las razones eran evidentes. Cuypers, en colaboración con el historiador del arte, político y primer conservador del *Rijksmuseum*, Victor de Stuers, y el escritor, poeta y filósofo Joseph Alberdingk Thijm, había concentrado la atención del edificio en la planta noble para la que diseñó un *unicum*, una obra de arte global (*Gesamtkunswerk*) en la que arquitectura, escultura, pintura y ornamentación se integraban en un proyecto singular cuya intención era levantar un templo que contase las excelencias de la historia y del arte holandeses¹⁵ (Parnell, 2013: 34; De Jong, 2013: 43). “Esta Galería de Honor es el clímax del museo, tanto en términos de su disposición como de su colección, y de manera comprensible refuerza la idea de que el museo celebra la Edad Dorada Holandesa del siglo XVII por encima de lo demás”¹⁶ (Parnell, 2013: 34).



PIERRE CUYPERS
Imagen: Wikimedia
Commons

¹³ Con motivo de la inauguración del museo, tras la remodelación del mismo, Tacco Dibbits, el director de colecciones del *Rijksmuseum*, afirmaba que Cuypers había diseñado todo el museo en torno a la Ronda de Noche, “and we wanted to respect that” (Vogel, 2013) (“y queríamos respetar eso”).

¹⁴ Todos los textos consultados apuntan en el mismo sentido. “the highceilinged late-nineteenth century galleries have been restored to their former glory, while the original monumental ornaments that decorated the walls and ceilings have been reinstated in the Gallery of Honour, the Grand Hall, the Night Watch Gallery and the stairwells.” (Interiors, 2013: 69); “The monumental stairwells, library and majestic Gran Hall have all been fully restored and redecorated with original ornamental elements including paintings by Georg Sturm which were removed at the start of the twentieth century” (De Jong, 2013: 6) (“las galerías con plafones altos de finales del siglo XIX se han devuelto a su gloria pasada, mientras que se han reinstalado los ornamentos originales monumentales que decoraban las paredes y plafones de la Galería de Honor, del Gran Hall, de la Galería de la Ronda nocturna y de las escaleras”. “The monumental stairwells, library and majestic Grand Hall have all been fully restored and redecorated with original ornamental elements including paintings by Georg Sturm which were removed at the start of the twentieth century”) (Interiors, 2013: 69) (“Las escaleras monumentales, la biblioteca y el majestuoso Gran Hall se han restaurado y redecorado con los elementos ornamentales originales, incluyendo pinturas por Georg Sturm que se habían quitado a inicios del siglo XX”).

¹⁵ “Ornamental bands frame the paintings, making it clear we are entering a temple dedicated to art” (De Jong, 2013: 41).

¹⁶ Cita original: “This Gallery of Honour is the museum’s climax, in terms both of its layout and collection, and it understandably reinforces the idea that the museum celebrates the 17th-century Dutch Golden Age above all else” (Parnell, 2013: 34).

A ello apunta, de hecho, el mismo diseño espacial y el tratamiento de la luz, con una especie de atrio (el Gran Hall) que conduce al templo de una sola nave con capillas (la Galería de Honor), cuyo recorrido culmina en el momento cumbre donde se muestra, en la cabecera, la Ronda de Noche (Galería de Rembrandt). Un espacio con evidentes referencias litúrgicas católicas, que se completaba con un complejo y erudito programa decorativo inspirado en el pensamiento tipológico medieval, que —como es bien sabido— recurría a presentar unidos episodios del Antiguo y Nuevo Testamento para asociar acontecimientos del pasado con la vida de Cristo. Este recurso sirvió a Cuypers, Stuers y Alberdking¹⁷, los tres profundamente católicos, para formular un extenso programa iconográfico en el que se relacionaban acontecimientos históricos gloriosos del pasado y del presente (en representación de la vida social), junto con alegorías de las virtudes cívicas y morales que caracterizaban al pueblo holandés (el mundo intelectual), mientras en el suelo del Gran Hall un mosaico con imágenes del zodíaco, del día y la noche, y de las estaciones, aludía al mundo terrenal (De Jong, 2013: 43). En suma, una *catedral secular* que presentaba las obras de arte inmersas en una interpretación integral del mundo, que debía servir de inspiración a artesanos, artistas y visitantes (De Jong, 2013: 47).

De acuerdo con la cultura arquitectónica de la época, y en clara deuda con la poética de Viollet-le-Duc¹⁸, Cuypers concebía la ornamentación como un medio para hacer hablar la arquitectura, para expresar una voluntad didáctica que aquí estaba orientada a manifestar la potencia y el esplendor del arte holandés. Para ello utilizó vidrieras con personificaciones de las artes, la teología y la filosofía diseñadas por él mismo y realizadas por la firma inglesa W.F. Dixon, y pinturas historicistas que representaban hechos y personajes heroicos de la historia de Holanda realizadas por el artista austriaco Georg Sturm (1855-1923), quien ya había colaborado con Cuypers en la decoración de la Estación Central de Ámsterdam. Este *carácter parlante* de la arquitectura se reforzaba por los versos e inscripciones diseñadas por Alberdink que aclaraban (por si quedaba alguna duda), el sentido de las pinturas y los motivos ornamentales.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, resultaba obvio para los restauradores y los arquitectos responsables de las obras que recuperar el edificio original requería restablecer el programa ornamental tal y como Cuypers, Stuers y Alberdking lo habían concebido. Rescatar el sentido de esta arquitectura pasaba necesariamente por devolverle su elocuencia a través de su decoración original. Una arquitectura tan expresiva se había quedado muda, porque lamentablemente había sido profundamente alterada: el suelo de terrazo había sido eliminado y la decoración de los muros y bóvedas destruida o cubierta por capas de estuco y

¹⁷ “De Stuers and Alberdink Thijm are extremely erudite. The referendary referred to such handbooks as *Metamorphosean* by Ovidius and *Iconologia* by Cesare Ripa, both revised by Karel van Mander. Thus, making it clear that the Rijksmuseum is not only an art, but also ‘a historical and cultural museum’. Alberdink Thijm supports these ideas by writing poetry and texts based on Catholic doctrines, which are incorporated into the ornaments. Furthermore, he couples the presentations with each other as in a mediaeval cathedral. He’s responsible for the construction of the Grand Hall. They introduce art and history from our fatherland ‘in an intelligible manner’ envisioned as ‘a harmonious whole’, derived from the public unity.” (De Jong, 2013: 43). (“De Stuers y Alberdink Thijm son extremadamente eruditos. El repertorio refería a manuales tales como *La metamorfosis* de Ovidio e *Iconología* de Cesare Ripa, ambos revisados por Karel van Mander. Esto demostraba que el *Rijksmuseum* no solo es arte, sino un ‘museo histórico y cultural’. Alberdink Thijm apoya esas ideas escribiendo poesía y textos basados en doctrinas católicas, que están incorporadas en los ornamentos. Además, asociar las presentaciones entre ellas como en una catedral medieval. Es responsable de la construcción del Gran Hall. Introduce arte e historia de nuestra patria ‘de manera inteligible’, vista como ‘un todo armónico’, derivado de una unidad pública”).

¹⁸ “Cuypers is responsible for the framework: the stonework, frames and ornamental bands, as well as the vines and stars on the arches. He utilised the chromatics of his great exemplar, the French restoration architect Eugène Viollet-le-Duc, and painted the walls, arches and pillars as a coherent whole. Viollet-le-Duc writes: ‘decorative art expands or diminishes a building, makes it bright or sombre, falsifies the proportions or makes them count; distances or enhances, keeps pleasantly entertained or bores, divides or brings together, conceals faults or exaggerates them. It’s a goddess, who is good and evil, but never indifferent’” (De Jong, 2013: 43). (“Cuypers es responsable de la infraestructura: el trabajo de cantería, los marcos y las bandas ornamentales, así como las decoraciones de vides y estrellas en los arcos. Utilizó la paleta cromática de su gran ejemplo, el arquitecto restaurador francés Eugène Viollet-le-Duc, y pintó los muros, arcos y pilares como un conjunto coherente. Viollet-le-Duc escribe: “el arte decorativo expande o aminora un edificio, lo hace luminoso o sombrío, falsifica las proporciones y las revaloriza; distancia o realza, mantiene placenteramente entretenido o indiferente”).

pintura blanca¹⁹, por lo que la tarea resultaba extremadamente difícil (Figura 3). Para ello se utilizó una metodología interdisciplinar que combinó la realización de catas y estratigrafías que permitieron sacar a la luz muestras de la decoración original, la investigación en archivo bajo la dirección de la historiadora Carien de Boer-van Hoogevest que aportó numerosos documentos, bocetos y apuntes con anotaciones de Cuypers y fotografías históricas previas a las reformas realizadas con posterioridad a los años 20, y la realización de múltiples pruebas para conseguir la paleta más aproximada a los colores originales utilizados por el arquitecto. Una vez alcanzando un consenso sobre estos, se procedió a la restauración. En cuanto a las pinturas ornamentales de arcos, muros y bóvedas, se decidió utilizar pinturas sintéticas para abordar la reconstrucción²⁰ de los motivos ornamentales porque, debido a que se extendieron sobre las diferentes capas de pintura blanca aplicada con el paso del tiempo, era el material que mejor se adhería a estas, además de ser reversible y permitir un buen sistema de mantenimiento (De Poll, 2013: 33). Esto facilita además, según los restauradores, que si dentro de 10 años cambia el gusto o las ideas sobre cómo exhibir las piezas de la colección, puede desmontarse la reconstrucción (De Vries, 2013: 53).



Figura 3. RIJKSMUSEUM
Galería de Honor hacia 1959,
tras las diversas reformas
realizadas a partir de 1922.
Imagen: Archivo histórico del
Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl/en>)

¹⁹ "In 1920, part of the rather bright paintwork disappeared under the whitewash, a development that continued at a faster pace after the war. In the 1970s in particular, the Gallery of Honour and various museum galleries were painted White. At that time the draperies were also removed that could be used to close off the alcoves (...) The terrazzo floor in the Grand Hall was removed in the early 1990s due to the formation of cracks; it had already been covered with linoleum for decades" (Huisman, 2013:52). ("En 1920, parte de la pintura bastante brillante desapareció debajo de un encalado, un desarrollo que continuó a mayor velocidad después de la guerra. En la década de 1970 en especial, la Galería de Honor y varias galerías de museos se pintaron de blanco. En esa época, también se eliminaron los drapeados que se podían emplear para cerrar las alcobas. (...) El piso de *terrazzo* del *Gran Hall* se quitó a inicios de la década de 1990 debido a la formación de grietas; ya llevaba décadas cubierto por linóleo").

²⁰ "Therefore, we didn't completely return to the original state, but reconstructed the ornaments with modern materials (...). The retouching of the colours was applied without affecting the existing layers. The reconstruction is reversible and therefore provides the ideal protection for the authentic material. The finished result is beautiful, visually colourful concept carried out by persons with varying disciplines" (De Jong, 2013: 67). ("Por lo tanto, no regresamos completamente al estado original, sino que se reconstruyeron los ornamentos con materiales modernos (...). El retoque de los colores se aplicó sin afectar las capas existentes. La reconstrucción es reversible y por lo tanto provee una protección ideal para el material auténtico. El resultado final es bello y un concepto visualmente colorido realizado por personas de diferentes disciplinas").

Para los restauradores, la decoración es auténtica y vívida. Más aún, se halla completamente mimetizada con el edificio:

Apenas se pueden distinguir las partes nuevas de las originales y ninguna curva o línea son exactamente iguales. Eso es porque utilizamos técnicas pictóricas antiguas. A veces improvisamos usando técnicas de dibujo a mano alzada, y en lugares en donde utilizamos plantillas, éstas fueron dibujadas a mano y cortadas. Esto realza en gran medida la vitalidad de las pinturas²¹ (De Poll, 2013: 33).

Respecto al suelo de terrazo y mosaico, éste hubo de ser completamente reconstruido, puesto que había sido eliminado en diversas fases. La operación fue posible gracias a la numerosa documentación encontrada durante la investigación (apuntes, bocetos, fotografías históricas). Los mosaicos fueron realizados en Italia y luego remontados *in situ*.

Por último, los 70 lienzos de George Sturm (38 ubicados en el Gran Hall y 32 en la Galería de Honor), desmontados a mediados del siglo XX cuando se borró la decoración decimonónica de Cuypers y conservados en los depósitos, fueron localizados, restaurados y colocados en su posición original (Figuras 4a y 4b).

Sin duda los promotores son conscientes de que se trataba de una intervención poco usual: "Un retorno al original sencillamente no se suele hacer, y eso es precisamente lo que se ha hecho en el *Rijksmuseum*. Algunas personas incluso han dicho que tenemos más Cuypers del que hubo en un inicio"²² (De Vries, 2013: 51); pero era la necesaria para devolver la naturaleza de obra de arte integral que tenía esta zona del museo, un edificio con carácter claramente didáctico en el que cada elemento revelaba al visitante algún dato acerca de la gloriosa historia del país.

La restauración del interior, llevada a cabo desde 2001 hasta casi 2013 por 200 profesionales (dato que refleja la envergadura de la tarea), se completó con la limpieza de la fachada al exterior. Ésta se presentaba oscurecida y sucia como resultado de años de polución. Fue limpiada cuidadosamente y al mismo tiempo se sustituyeron las cubiertas y se repararon los elementos metálicos.

Considerado unánimemente el *templo* del arte holandés, el resultado final de la restauración, a los ojos de los expertos y los visitantes ha sido extraordinario: "El edificio está nuevamente radiante"²³ (De Poll, 2013:29), "Estamos apenas ahora, por primera vez, viendo el edificio en su verdadera gloria, algo que generaciones enteras se perdieron porque todo estaba cubierto de un gris mortuorio y el interior estaba cerrado. Lo que ahora vemos irradia; es un fenómeno"²⁴ (De Vries, 2013: 55). Mientras la prensa especializada califica el trabajo como "sorprendente"²⁵ (Wright, 2013: 50); "la magníficamente restaurada Galería de Honor"²⁶ (Jurkait y Siderius, 2013: 24); "más que una renovación, es un renacimiento"²⁷ (Coignard, 2013: 46); "el museo ha recuperado mucho de su esplendor del siglo XIX, acoplado con iluminación y tecnología del siglo XXI"²⁸ (Vogel, 2013).

²¹ Cita original: "One can hardly distinguish the new parts from the originals, and not a single curl or line is exactly the same. That's because we used old painting techniques. We sometimes improvised using free-hand drawing techniques, and in the places where we stencilled, we used stencils which had been drawn by hand and then cut out. It greatly enhances the liveliness of the paintings." (De Poll, 2013: 33).

²² Cita original: "A return to the original simply isn't is normal practice, whereas that's precisely what has been done at the Rijksmuseum. Some people have even said that we've got more Cuypers than there was in the first place" (De Vries, 2013: 51).

²³ Cita original: "The building is once again radiant" (De Poll, 2013:29).

²⁴ Cita original: "We are only now, for the first time, seeing the building in its true glory, something which whole generations missed out on because everything was covered in a grey pall and the interior was shuttered up. What we now see radiates; it is a phenomenon" (De Vries, 2013: 55).

²⁵ Cita original: "amazing" (Wright, 2013: 50).

²⁶ Cita original: "the magnificently restored Gallery of Honour" (Jurkait y Siderius, 2013: 24).

²⁷ Cita original: "plus qu'une renovation, c'est une renaissance" (Coignard, 2013: 46).

²⁸ Cita original: "the museum has regained much of its 19th-century grandeur, paired with 21st-century lighting and technology" (Vogel, 2013).



FIGURAS 4A Y 4B. RIJKSMUSEUM
Galería de Honor y Gran Hall
después de la restauración, estado actual.
Imagen: <https://www.rijksmuseum.nl/en>



La recuperación de esplendor original de la arquitectura modernista catalana.

El caso del *Rijksmuseum* no es único, ni mucho menos, pero quizás sea uno de los más llamativos realizados en los últimos años. Su restauración debe ponerse en relación, además, con otras intervenciones acometidas en edificios de cronología similar y, en concreto, debe hacerse notar la similitud de actitudes y de criterios planteados en la restauración de la arquitectura *Art Nouveau* europea (Sandrolini, *et al.*, 2011), y más aún, en el caso de España, la restauración de la arquitectura modernista catalana.

Modernismo y Barcelona son dos palabras que aparecen indisolublemente unidas y que se han convertido en un reclamo turístico de primer orden, en particular en el caso del singular arquitecto Gaudí. Sin ánimo de entrar en particularidades respecto a la restauración de las obras de Gaudí²⁹, llaman la atención las numerosas intervenciones realizadas durante los últimos años en excepcionales edificios de la capital catalana como son la Casa Amatller, el *Palau Güell*³⁰, la Casa Lleó Morera³¹, la Casa Batlló y la vivienda del artista Ramón Casas situada en el Paseo de Gracia 96.

Todos estos proyectos ponen de manifiesto el creciente y sostenido aprecio social hacia el modernismo catalán, unas formas artísticas que aparecen vinculadas a un momento clave de su historia (la *Renaixença*), desarrollada en las últimas décadas del siglo XX, protagonizado por una activa y emprendedora burguesía que encontró en este estilo la mejor vía para construir su imagen pública y privada. En este contexto, restaurar la arquitectura modernista significa contribuir al tirón turístico de la capital catalana, de hecho existe ya una completa y organizada ruta del modernismo barcelonés³², a la vez que recuperar la imagen de uno de

²⁹ Este es un tema que ha suscitado un extraordinario debate. En marcha está la restauración y musealización de la Casa Vicens, la primera vivienda modernista que realizó en Barcelona, y además hay que mencionar el completamiento de su obra mayúscula e inacabada, la Sagrada Familia, que no puede calificarse con propiedad de restauración. Respecto al proyecto de la Casa Vicens puede consultarse el texto “La museització de la Casa Vicens: l’interior és l’exterior”, de Jordi Falgàs Casanovas, director de la *Fundació Rafael Masó* y autor del proyecto museológico de la Casa Vicens (Piera, 2016: 109-117).

³⁰ Respecto a la restauración de este palacio puede consultarse el documento “La restauración”, publicado en la página web de la Diputación de Barcelona [<http://palauguell.cat/es/la-restauracion>], (consultado el 7 de enero de 2016); así como las siguientes publicaciones (González, 1993, 1997; Lacuesta, 2000; González, *et al.*, 2001; Rivera, 2002) y el texto de Joan Closa Pujabet “L’Arquitectura com a protagonista. El Palau Güell”, presentado en las jornadas *La recuperació d’interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 133-138).

³¹ “La Casa Lleó Morera culmina la restauración de sus interiores”, artículo de Rosario Fontova publicado en *El Periódico* el 15.03.2008, [<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/casa-lleo-morera-culmina-restauracion-sus-interiores-26741>], (consultado en la edición digital el 7 de enero de 2016). El responsable de la restauración fue el Grupo Núñez i Navarro, que adquirió la casa en 2005. La intervención se centró en especial en la fachada y el patio posterior, y en las plantas interiores, tanto en los espacios comunes como en los despachos, inaugurándose la visita al público de la planta noble en 2015. “Barcelona recupera el genio modernista de la Casa Lleó Morera”, artículo de David Morán, publicado en el diario *ABC*, el 20.01.2014, [<http://www.abc.es/catalunya/disfruta/20140120/abc-barcelona-recupera-genio-modernista-201401171024.html>], (consultado el 7 de enero de 2016).

Más información sobre esta restauración puede consultarse en la web de la empresa constructora Núñez i Navarro, [<http://www.nnrehabilitacion.com/ca/projectes/casa-lleo-i-morer>].

³² La Ruta del Modernismo de Barcelona es un itinerario que incluye 120 edificios de Gaudí, Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch, entre otros arquitectos, quienes junto con otros profesionales “hicieron de Barcelona la capital mundial del Modernismo”. Esta ruta se presenta en su página web: [http://www.rutadelmodernisme.com/default.aspx?idioma=es&contenido=body_queeslarutaes.htm], (consultado el 9 de diciembre de 2016).

Este fenómeno de recuperación, restauración y musealización de viviendas modernistas en Barcelona no ha escapado a la atención de los medios y especialistas, pudiendo calificarse casi de un efecto dominó, ya que sin duda la recuperación de las primeras viviendas ha impulsado la musealización del resto: “En els últims anys la ciutat de Barcelona, sortosament, ha afegit a la seva oferta cultural un grup no gens menyspreable de cases museu que permeten conservar un patrimoni molt valuós i alhora complementar l’accés i estudi a l’art l’arquitectura de la ciutat” (Piera, 2016: 116). (“En el último año, la ciudad de Barcelona, afortunadamente, ha añadido a su oferta cultural un grupo nada menospreciable de casas museo que permiten conservar un patrimonio muy valioso y ahora completar el acceso y estudio al arte y arquitectura de la ciudad”).

los momentos históricos más sobresalientes de esta comunidad autónoma³³, reclamando —de alguna (y quizás subconsciente) manera— para el presente la gloria del pasado, puesto que con estas intervenciones *Barcelona regresa a 1900*.³⁴

Traer a la actualidad y poner de nuevo en valor una etapa como ésta, asociada al progreso social, económico y cultural de Cataluña, requería la restauración de sus obras más señeras, con especial atención a la recuperación de los magníficos interiores modernistas que caracterizaron estos edificios. Por eso, el criterio dominante en estas intervenciones ha sido la restauración mimética sobre todo de los revestimientos murales y los elementos de artes aplicadas, para mostrar estos edificios en el apogeo y fulgor de su momento original, debido en buena parte a la presencia de los mejores artesanos y artistas del momento, y al sofisticado desarrollo y uso de las técnicas y materiales más avanzados de la época. Por ello se han imitado y replicado papeles pintados, esgrafiados, pavimentos y otros tipos de elementos ornamentales en madera, metal y piedra, además de mobiliario, cuando no ha sido posible recuperar el original, para recobrar el ambiente característico de la burguesía catalana del momento. El tema es de tal actualidad que ha suscitado incluso la celebración de seminarios específicos como *La recuperació d'interiors històrics*, organizado en marzo 2016 por el Museo del Disseny de Barcelona, la *Associació per a l'estudi del moble* y el Ayuntamiento de Barcelona.

Un ejemplo muy elocuente de esta tendencia, similar por otro lado a la desarrollada en la recuperación de los interiores diseñados por Pierre Cuypers para el *Rijksmuseum*, es la restauración de la vivienda situada en la primera planta de la Casa Amatller, un edificio levantado por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) por encargo del industrial chocolatero catalán Antoni Amatller (1851-1910) entre 1898 y 1900 (Figura 5). Tal y como refleja la prensa cotidiana en las crónicas publicadas con motivo de la apertura al público de este espectacular edificio en 2015, se insiste en la necesidad de utilizar estos criterios para poder dar la imagen adecuada de una característica vivienda modernista catalana.

Para devolver la vivienda al estado que tenía a principios del siglo XX, cuando Amatller compartía techo con su hija Teresa, han hecho falta casi 5 millones de euros sufragados por la Fundación Montemadrid, el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat y la Fundación Amatller. También ha sido necesario revertir buena parte de las modificaciones que la hija realizó hasta 1960 —solo se mantiene un vestidor proyectado por Josep Gudiol Ricart en 1934—, recuperar espacios ocupados por el Instituto de Arte Hispánico y, finalmente, restaurar —o, según el caso, replicar— el mobiliario original ideado por Gaspar Homar y los hermanos Salat. «Las réplicas eran necesarias para completar la museografía», apunta Alcolea [Santiago Alcolea, director de la Fundación Amatller de Arte Hispánico] al tiempo que destaca que buena parte del éxito de la restauración se basa en la gran cantidad de información histórica, «fotografías antiguas, documentación de Puig Cadafalch y planos del edificio» que se conservan de la época.

³³ Son numerosos los artículos publicados en prensa en los que se trata el tema de esta manera: “Barcelona, más modernista que nunca con restauraciones y nuevos monumentos visitables”, publicado en el diario digital *20 minutos*, el 16.04.2014, [<http://www.20minutos.es/noticia/2081054/0/renacimiento/modernismo/barcelona-espana/#xtor=AD-15&xts=467263>], (consultado el 9 de diciembre de 2016).

³⁴ La prensa es especialmente significativa al respecto: “El esplendor modernista de la casa Amatller devuelve a Barcelona a 1900. La obra de Puig i Cadafalch abre al público tras dos años de rehabilitación y hace visitables todas las casas de la Manzana de la Discordia”, artículo publicado en el diario nacional *ABC*, 13/3/2015, escrito por David Morán, [<http://www.abc.es/catalunya/20150313/abci-esplendor-modernista-casa-amatller-201503121940.html>], (consultado el 9 de diciembre de 2016).

Ahora, siguiendo los pasos de la casa Lleó i Morera, visitable desde el año pasado, la casa Amatller se suma al itinerario cultural de la ciudad y completa un tramo central del modernismo, esos pocos metros de Paseo de Gracia comprendidos entre las calles Aragón y Consell de Cent, que va camino de convertirse en uno de los rincones más fotografiados de la ciudad.³⁵



FIGURA 5. CASA AMATLLER. Vista de la fachada, estado actual. Imagen: *Fundación Montemadrid*.³⁶

³⁵ Cfr. *Op. cit.* nota anterior.

También “La Casa Amatller recupera el esplendor de 1900 tras restaurar el primer piso. La vivienda del industrial chocolatero Antoni Amatller recupera el aspecto original, tal y como la ideó Puig i Cadafalch”, artículo de EUROPA PRESS publicado en el diario catalán *La Vanguardia*, el 12/03/2015. En el texto se describe el grado de intervención acometido en la restauración del siguiente modo:

“El interior modernista de la Casa Amatller de Barcelona ha regresado a los orígenes de su concepción modernista de 1900 tal y como la ideó el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, tras la restauración de mobiliario, columnas, suelo, techos y decoración original del piso principal, donde vivía el industrial chocolatero Antoni Amatller a principios del siglo XX.

La intervención ha durado más de cinco años y su objetivo principal ha sido la recuperación del ambiente propio del domicilio tal como el chocolatero lo conservaba a principios de siglo. Por este motivo, se ha tenido especial cuidado a la hora de restaurar las luces del techo y las paredes de la casa, intentando ajustar la intensidad y la calidad de su iluminación a unos valores similares a los de las instalaciones originales de electricidad y gas.

Para este cometido, ha sido indispensable disponer de información histórica proporcionada por fotografías antiguas, la documentación de Puig i Cadafalch y esbozos de la propia Casa Amatller, entre otros. La explicación histórica que recibirá el visitante aportará nuevas claves del Modernismo y repasará aspectos como la industrialización que dio lugar a la recuperación económica del momento; el mecenazgo de una burguesía empresarial; la transformación del *Eixample*; el espíritu de la *Renaixença*, y el esfuerzo colectivo que se esconde en el Modernismo.”

³⁶ Agradecimientos: A Gabriel Morate, Director del Departamento de Conservación de Patrimonio de la Fundación Montemadrid, por facilitarme una extensa documentación sobre el proceso de restauración de la Casa Amatller.

La restauración de la Casa Amatller se ha realizado en varias fases y es producto de la colaboración de diversas instituciones públicas y privadas. Con un presupuesto de 4,9 millones de euros, las obras se pusieron en marcha a partir del convenio firmado el 30 de junio de 2009 entre el Ayuntamiento de Barcelona, la *Conselleria de Cultura* de la Generalitat, la Fundación Montemadrid y la *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic*³⁷. Los promotores concebían esta intervención no solo como la recuperación de uno de los edificios modernistas que forma parte de la extraordinaria 'manzana de la discordia', un singular conjunto de viviendas *Art Nouveau* levantadas en el Paseo de Gracia de la capital catalana, sino también como un centro cultural de interpretación del modernismo catalán³⁸. El objetivo era "dotar a la Casa de un discurso museológico y de una serie de instalaciones que faciliten la conservación y la acogida a los visitantes, y que recreen, con la mayor fidelidad posible, las condiciones domésticas de 1900" (Montesinos y Casar, 2016: 331).

El *proyecto cultural de restauración*³⁹ de este edificio ha durado ocho años y se ha estructurado en las siguientes fases: restauración de la fachada, rehabilitación y adecuación del segundo piso y reubicación en el mismo de la biblioteca y fototeca del *Instituto Amatller de Arte Hispánico*; una vez liberado de las instalaciones del Instituto, restauración del interior del piso principal de la casa Amatller a su antiguo estado de 1900 y adecuación de su interior para la visita pública; y finalmente, restauración y adecuación integral de los espacios comunes de la casa Amatller⁴⁰ (Figuras 6a, 6b y 6c).

³⁷ El Ayuntamiento de Barcelona aportaba 1,1 millones de euros, la *Conselleria de Cultura* de la Generalitat 1,1 millones, la Fundación Montemadrid 2,3 millones y la *Fundació Privada Institut Amatller d'Art Hispànic* 430.000 euros. [<http://www.fundacioncajamadrid.es/>], (consultado el 7 de enero de 2016).

³⁸ Al respecto pueden consultarse numerosos documentos como: "La Casa Amatller regresará a 1900", artículo de José Ángel Montañés, publicado en *El País*, 7/noviembre/2008, (consultado el 7 de enero de 2016) [http://elpais.com/diario/2008/11/07/catalunya/1226023665_850215.html]; también "La Casa Amatller abrirá como centro modernista en 2012", publicado en *El País*, 4 agosto 2009, artículo de José Ángel Montañés, [http://elpais.com/diario/2009/08/04/espana/1249336825_850215.html], (consultado el 7 de enero de 2016).

³⁹ De esta manera ha sido denominado por la Fundación Montemadrid, una de las instituciones promotoras. Más información acerca de este proyecto se encuentra en [<http://www.fundacionmontemadrid.es/area/3/cultura/23/patrimonio:-casa-amatller-barcelona>], (consultado el 7 de enero de 2016).

⁴⁰ Una detallada explicación de la intervención se encuentra en el texto de Santiago Alcolea Blanch, "La Casa Amatller: Què podem aprendre més enllà de Puig i Cadafalch", presentado en las jornadas *La recuperació d'interior històrics* (Barcelona, 2016) (Piera, 2016: 61-72) y en la comunicación "La Casa Amatller. La conservación del legado de los oficios artesanales" presentado por los arquitectos José Manuel Montesinos Pérez y José Ignacio Casar Pinazo, al *Congreso Internacional El Modernismo en el arco mediterráneo*, celebrado en 2016 (Montesinos y Casar, 2016). También la prensa ha explicado de manera detallada las obras: "La reforma de uno de los hitos del modernismo catalán, la Casa Amatller, se inaugurará en las próximas semanas. Han sido ocho años apasionantes de investigación, hallazgos y rehabilitación hasta el más mínimo detalle para devolver a este edificio su aspecto y esencia originales.

(...) El industrial Antoni Amatller (1851-1910), heredero de la fábrica de chocolates Amatller y un hombre apasionado de la fotografía y gran coleccionista, fue quien adquirió el inmueble, un anodino bloque de pisos, en 1875, y encargó a Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) su reconstrucción. Entre 1898 y 1900, este se transformó con una mezcla de estilo gótico catalán y elementos simbólicos, la fachada y el interior del edificio, que pronto se convirtió en un hito de la arquitectura modernista.

(...) Recrear cada detalle de la casa original ha sido posible en parte gracias a la pasión por la fotografía de Antoni Amatller, quien captó imágenes de cada rincón y estancia. También se han hallado todas las facturas originales de la remodelación del edificio que llevó a cabo Puig i Cadafalch, así como una lista de los 50 profesionales que colaboraron en ella. La mano del insigne arquitecto intervino en todas las áreas de la construcción y decoración de la casa. Puig i Cadafalch diseñó los muebles, encargó con minuciosidad los trabajos a los distintos artesanos, forja, cerámica, esgrafiado, estucos, ebanistería...

(...) La Casa Amatller fue la primera edificación de la 'Manzana de la Discordia', referencia mitológica a la manzana de oro que la diosa Eris debía otorgar a la más bella entre Afrodita, Atenea y Hera, y que se aplicó a la disputa ficticia entre las tres casas situadas en el Passeig de Gràcia entre las calles Consell de Cent i Aragó, obra, cada una de ellas, de los tres grandes maestros del modernismo catalán: la Casa Amatller, de Puig i Cadafalch; la Casa Batlló, de Antoni Gaudí, y la Casa Lleó Morera, de Domènech i Montaner.

(...) En la restauración se ha recuperado, siempre que ha sido posible, las sedas, los terciopelos y los papeles pintados de las paredes, los techos de madera decorada y los suelos de mosaicos, maderas e hidráulicos originales. Los elementos que más deteriorados estaban y cuya recuperación fue imposible se han reproducido con toda fidelidad gracias a la documentación fotográfica y a los restos encontrados. Son una maravilla los papeles pintados con diseños de principios de siglos, según las últimas tendencias de París, plasmados hasta el más mínimo detalle. También se ha dedicado mucho esfuerzo a la recuperación del mobiliario original, cosa que se ha conseguido con la mayoría de los objetos.

La intervención ha estado acompañada de un Plan de Comunicación y Difusión, diseñado por la Fundación Montemadrid, que incluye entre otras acciones una exposición sobre la fotografía en la restauración monumental, talleres educativos, vídeos de documentación de la obra y un libro dentro de la Serie *Monumentos Restaurados* que documente toda la intervención realizada bajo la dirección inicial del arquitecto Salvador Tarragó Cid, a quien siguió el arquitecto José Ignacio Casar Pinazo.



FIGURA 6A. CASA AMATLLER.

Salón de la vivienda de Antoni Amatller en su estado original.

Imagen: Archivo de la Fundación Amatller de Arte Hispánico, Fundación Montemadrid.

El proyecto museográfico ayudará al conocimiento de Antoni Amatller, un hombre que importó sistemas de producción modernos a su fábrica de chocolates e introdujo carteles y cromos como técnica de publicidad de su producto, encargando el diseño a artistas como Ramón Casas, Apel.les Mestres y Alphonse Mucha, quien realizó el cartel del centenario de la marca. Ubicará al visitante en el monumento histórico y convertirá la Casa Amatller en un espacio único donde respirar la atmósfera de una casa de 1900 en Barcelona.” Cfr. “Rutas urbanas. Burguesía de chocolate. Una minuciosa restauración devuelve la Casa Amatller al turismo barcelonés”, artículo de Anna Borràs publicado en el suplemento *El Viajero* del diario *El País*, 24.01.2014, pág. 12.



FIGURA 6B. CASA AMATLLER. Sal3n de la vivienda de Antoni Amatller, transformado en biblioteca de la Fundaci3n Amatller de Arte Hisp3nico, antes de la restauraci3n. *Imagen: Fundaci3n Montemadrid.*



FIGURA 6C. CASA AMATLLER. Sal3n de la vivienda de Antoni Amatller, tras la restauraci3n. *Imagen: Irene Ruiz.*

Este arquitecto explicaba a la prensa, que ha celebrado con un reconocimiento unánime la restauración, en el momento de apertura al público del edificio, los criterios de intervención en la vivienda del industrial catalán.

La intervención en el edificio proyectado por el arquitecto Puig Cadafalch, que ha durado 22 meses y ha tenido un coste de casi 5 millones de euros, ha consistido en la restauración del mobiliario, las columnas, el suelo, los techos y la decoración original de la residencia del industrial, en el que también vivió su hija Teresa Amatller (...) además de recuperar pavimentos, paramentos, restituir techos (madera, policromía, esgrafiados), vitrales emplomados, luces de techo, e instalar un ascensor y los elementos de seguridad, se han eliminado las modificaciones posteriores que Teresa Amatller introdujo en la vivienda tras la muerte de su padre.

Estas actuaciones han permitido recuperar las alcobas con arcos, así como la habitación original de Teresa Amatller, al tiempo que se 'ha dotado a la casa de un discurso museológico que recrea lo más fielmente la vida en la casa en 1900'.⁴¹

Por su parte, Santiago Alcolea, presidente de la Fundación Institut Amatller de Arte Hispánico, ha comentado que "para el éxito de la restauración ha sido fundamental disponer de una importante cantidad de información histórica como las fotografías antiguas, muchas de ellas realizadas por Antoni Amatller, la documentación del arquitecto Puig Cadafalch, así como el expediente y los planos del edificio depositados en el Archivo Municipal Administrativo"⁴². También ha sido relevante, añade Alcolea, que "se hayan conservado un porcentaje elevado de las decoraciones arquitectónicas originales, gracias en gran parte al cuidado y el respeto de las adaptaciones efectuadas por Josep Gudiol Ricart en 1960, cuando se convirtió en la sede de la Fundación Amatller de Arte Hispánico"⁴³. Por último, "La recuperación de varias piezas del mobiliario original que se encontraban fuera de la casa, donadas por las personas que las custodiaban, ha sido también trascendental, mientras que en algunos casos se ha recurrido a réplicas exactas"⁴⁴, ha explicado Alcolea.

La restauración de esta extraordinaria obra, relevante muestra del gusto de un singular personaje como es el industrial Antoni Amatller, fotógrafo aficionado, gran viajero y sofisticado coleccionista de piezas arqueológicas de vidrio, ha significado asimismo una excelente oportunidad para conocer detalles desconocidos de la historia constructiva de esta casa, entre ellos el uso de papeles pintados diseñados por artistas franceses como Isidore Leroy (Piera, 2016: 65) o de tejidos decorativos procedentes de los famosos almacenes ingleses Liberty&Co que ponen de manifiesto el cosmopolitismo de su dueño (Piera, 2016: 66). (Figuras 7a y 7b).

⁴¹ Opinión recogida en el artículo "La Casa Amatller recupera el esplendor de 1900, tras restaurar su primer piso", publicado el 12.03.2015 por la agencia EFE en el periódico digital *El diario.es*, [http://www.eldiario.es/cultura/Casa-Amatller-recupera-esplendor-restaurar_0_365714132.html] (consultado el 7 de enero de 2016).

⁴² Cfr. Op. cit. nota precedente.

⁴³ Cfr. Op. cit. nota precedente.

⁴⁴ Cfr. Op. cit. nota precedente.



FIGURA 7A. CASA AMATLLER. Dormitorio de Teresa Amatller, estado original.
 Archivo de la Fundación Amatller de Arte Hispánico.
 Imagen: Fundación Montemadrid.



FIGURA 7B. CASA AMATLLER. Dormitorio de Teresa Amatller, estado actual tras la restauración.
 Imagen: Sergio Sebastián.

La presentación actual de la vivienda, abierta a la visita pública de grupos reducidos dadas las dimensiones y la naturaleza de los bienes que contiene, entre ellos el extraordinario dormitorio de Teresa, incluidos mobiliario y decoraciones murales, pavimentos y otros ornamentos, sirve no sólo para mostrar la personalidad de su dueño, sino también para explicar la poética arquitectónica de Puig i Cadafalch, la génesis y la trascendencia de esta obra en el contexto de la ciudad y del modernismo catalán, y la importancia del colectivo de industriales, artistas y artesanos que la hicieron posible, justificando sobradamente el apelativo *cultural* para este proyecto de restauración.

Conclusiones

Las recientes restauraciones del *Rijksmuseum* de Ámsterdam y de algunos singulares ejemplos de la arquitectura modernista catalana como la Casa Amatller acometidas en los últimos quince años, representan sin duda el *Zeitgeist*, el espíritu de nuestra era. Más allá de sofisticadas operaciones técnicas, de gran dificultad en el caso del museo holandés, estas obras evidencian la persistente fascinación del público y de los mecenas, gestores y políticos, por la recuperación del edificio original, la manera más segura de conectar y apropiarse simbólicamente de la sofisticación y la estética de ese brillante pasado, que tanto en el caso del museo holandés como en el de la arquitectura modernista catalana coinciden cronológicamente en un marco temporal, el siglo XIX, caracterizado por una inusitada fe en el progreso cultural y técnico.

Una actitud que, por otro lado, muestra el alejamiento de una parte sustancial de los profesionales y de la población respecto a los criterios de intervención más conservacionistas, en los que se respeta la pátina en la obra de arte; así como la fascinación y persistencia hasta la actualidad de una manera de concebir la restauración monumental como instrumento para dar forma a un estado ideal de la arquitectura histórica, tal y como sustancialmente la entendió Viollet-le-Duc y sus numerosos seguidores en la centuria decimonónica.

La arquitectura del XIX, como la del siglo XX (Salvo, 2016), admite con dificultad el paso del tiempo, máxime cuando sus valores simbólicos y estéticos pesan más que el valor histórico considerado como la suma de fases que han dado lugar al estado actual del monumento y que debería *a priori* conservarse (con todos los matices posibles que deben aplicarse caso por caso, dado que en algunas ocasiones se trata de modificaciones carentes de interés alguno).

Desde la mirada contemporánea, estos edificios son restaurados para ser devueltos al momento álgido de su valor cultural, elevados de nuevo a la calidad de íconos de una etapa histórica, situación que asegura la proyección de estos edificios al competitivo panorama cultural y turístico internacional. En este sentido, se constata cómo se está produciendo un renacer del siglo XIX que se traduce también en la recuperación de los criterios de restauración de dicha centuria. Se trata, sin duda, de una expresión del actual gusto del momento, que conecta con el esplendor y la sofisticación artística alcanzada a finales del siglo XIX y comienzos del XX, traída al presente a través de la restauración monumental, y que probablemente expresa además un cansancio respecto al minimalismo dominante en la arquitectura y la decoración durante décadas (Spuybroek, 2011). Pasear hoy por la primera planta del *Rijksmuseum* o la vivienda de Antoni Amatller produce similar impacto e impresión que la visita al interior del Castillo de Pierrefonds reconstruido por Viollet. Según la periodista Anna Borràs: "cruzar

el imponente vestíbulo de la Casa Amatller es entrar de pleno en la Barcelona burguesa y cultivada de principios del siglo XX" (Borrás, 2014: 12). En la misma línea, el periodista Vis Molina calificaba este edificio como "un lugar único que le transporta a un momento histórico en el que la ciudad entera hervía de dinamismo y creatividad".⁴⁵

Podría afirmarse que el siglo XIX ha regresado para quedarse entre nosotros, haciendo que nos planteemos nuevas preguntas acerca de por qué sucede un hecho de estas características y qué consecuencias puede tener dentro del debate disciplinar de la conservación del patrimonio cultural un tipo de intervención que lo que persigue es reproducir la imagen fiel al original del monumento para producir un impacto estético (también una experiencia cultural) en el visitante, con el fin de transportarle a otra época.

Una pregunta inicial que podría plantearse en este sentido es si el objetivo de la restauración monumental es éste: la búsqueda de determinadas experiencias a través del contacto con el patrimonio monumental, o si lo es conservar la integridad de sus valores culturales, en los que deben estar presentes las variaciones introducidas por el tiempo.

Pero al mismo tiempo, considerando el éxito mediático y la excelente acogida entre el público de las mismas, ¿pueden éstas condenarse por no adecuarse estrictamente a los criterios establecidos en las Cartas Internacionales de hace tantas décadas? O, al contrario, ¿deberemos admitir que esta actitud de retorno al esplendor original, tan íntimamente relacionada con la escuela francesa liderada por Viollet y que forma parte por tanto de nuestra herencia cultural europea, integra sustancialmente una posible manera de restaurar que ha convivido, con altibajos, con otras actitudes y criterios menos intervencionistas?

No sé si existe una respuesta única a estas preguntas. Como historiadora formada en la escuela romana de la conservación crítica, personalmente me siento más afín a una actitud menos intervencionista; sin embargo, como visitante de estos monumentos debo confesar la fascinación que me produce sentirme transportada al esplendor artístico y cultural de hace más de cien años, y reconozco, por otro lado, el valor de la extraordinaria calidad técnica y artesanal de estas restauraciones. En cualquier caso, considero un imperativo analizar estos ejemplos, reconstruyendo la crónica de estos procesos para comprender el contexto en el que surgen, las motivaciones que los empujan y la valoración crítica de sus resultados. Quizás otros investigadores experimenten esta (o una similar) contradicción, lo que debería conducirnos a una reflexión y a un debate más vivo sobre los criterios de intervención en estos edificios. Es decir, a realizar 'una vuelta de tuerca' en la teoría de la restauración monumental y en el uso que damos hoy al patrimonio cultural, entre el consumo turístico, la experiencia estética y el incremento del conocimiento sobre nuestro pasado que nos aportan estos espléndidos edificios.

⁴⁵ "Un viaje en el tiempo por la Casa Amatller", artículo de Vis Molina, publicado en el suplemento *El Cultural*, del diario *El Mundo*, 13.03.2015, [<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Un-viaje-en-el-tiempo-por-la-Casa-Amatller/7525>], (consultado el 7 de enero de 2016). El artículo inicia del siguiente modo: "La Casa Amatller recupera su esencia modernista después de las exhaustivas obras de restauración efectuadas en el piso principal. La intervención, que ha contado con el apoyo de la Fundación Montemadrid, ha durado cinco años y su culminación supone el inicio de una nueva etapa para la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, con el reto de gestionar un equipamiento cultural tan extraordinario como esta vivienda y ofrecer a los visitantes la oportunidad de conocer de cerca el contexto histórico, económico y social que dio origen al Modernismo."

Referencias

- Anon (2013) "Interiors. Dutch Enlightenment", *Architecture today* (236): 68-78.
- Biel, Pilar y Ascensión Hernández (2005) *La arquitectura neomodéjar en Aragón*, Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza.
- Borrás, Anna (2014) "Rutas urbanas. Burguesía de chocolate. Una minuciosa restauración devuelve la Casa Amatller al turismo barcelonés", *El Viajero*, suplemento del diario *El País*, 24 de enero de 2014, p. 12.
- Coignard, Jerome (2013) "Le renouveau du Rijksmuseum à Amsterdam", *Connaissance des Arts* (714): 46-55.
- Cruz y Ortiz (2013) "Palimpsesto y museo, Rijksmuseum Amsterdam", *Arquitectura Viva*, 148, pp. 66-81.
- De Jong, Cees W. and Patrick Spijkerman (eds.) (2013) *The New Rijksmuseum. Pierre Cuypers and Georg Sturm exonerated*, VK Project, Amsterdam.
- De Poll, Frank van (2013) "The whole museum was dismantled and redecorated. Luck gave the restorers a helping hand", *SMAAK*, April 2013, Special Rijksmuseum Amsterdam, pp. 26-33.
- De Vries, Marina (2013) "Reopening could well lead to re-evaluation of Cuypers", *SMAAK*, April 2013, Special Rijksmuseum Amsterdam, pp. 50-55.
- García, M^a Pilar (2008) "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", *Loggia: Arquitectura y restauración* (21): 8-25.
- García, M^a Pilar, M^a Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez (coords.) (2010) *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Trea editorial, Gijón.
- García, M^a Pilar (2011) "La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez-Moreno", In: María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez (coords.), *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 125-158.
- González, Antoni (1993) "Método y criterios en la restauración del Palau Güell de Barcelona", *Informes de la Construcción* 45(428): 19-38.
- González, Antoni (1997) "El restauro del Palazzo Güell como ejemplo del método SCCM", *Tema. Tempo, materia, architettura, Dossier: Il restauro in Spagna* (1): 47-61.
- González, Antoni, Raquel Lacuesta, Josep M. Moreno, Jaume de Puig y M. Gràcia Salvà (2001) *El Palau Güell*, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona.
- González Varas, Ignacio (2001) "Aproximación a la teoría de la restauración monumental en el siglo XIX", In: *La Catedral de León: el sueño de la razón*, catálogo de la exposición, Edilesa, León, pp. 64-73.
- Hall, Michael (2013) "A road runs through it", *Country Life* (14): 92-95.
- Hernández, Ascensión (2013) "L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico", *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro* (51): 89-106.
- Hernández, Ascensión (2014) "La restauración monumental como instrumento constructor de la memoria", In: Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Daniel Tobón, Carlos Mario Vanezas (eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria*, Instituto de Filosofía, Facultades de Artes, Universidad de Antioquia y Editorial Sílabas, Medellín, pp. 307-348.
- Hernández, Ascensión (2016) "Restauración, transformación, reciclaje. La deriva de la disciplina más allá de los criterios consolidados", In: Ascensión Hernández (ed.), *Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI/Preserving the Past. Projecting the Future. Tendencias in 21st Century monumental restoration*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 31-51.
- Huisman, Jaap (2013) *The new Rijksmuseum Cruz y Ortiz architects*, Naio10 Publishers, Rotterdam.
- Jurkait, Karsten and Siegrid Siderius (2013) "Refurbishing of the Rijksmuseum in Amsterdam", *Arup journal* 48(2): 6-25.
- Lacuesta, Raquel (2000) "Restaurar la arquitectura modernista. La aportación del historiador del arte", In: Ignacio Luis Henares Cuéllar y Salvador Gallego Aranda (coords.), *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Universidad de Granada, Granada, pp. 331-342.
- Meurs, Paul and Marie Thérèse Van Thoor (2013) *Rijksmuseum Amsterdam. Restoration and transformation of a National Monument*, Nai010 Publishers and TU Delft, Rotterdam.
- Molina, Vis (2015) "Un viaje en el tiempo por la Casa Amatller", *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 13 de marzo de 2015. (<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Un-viaje-en-el-tiempo-por-la-Casa-Amatller/7525>), [consultado el 30 de enero de 2017].
- Montesinos, José Manuel y José Ignacio Casar Pinazo (2016) "La Casa Amatller. La conservación del legado de los oficios artesanales", In: *Congreso Internacional El Modernismo en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad, CIMAM 2016*, Universidad Politécnica de Cartagena, Cartagena, pp. 329-338.

Parnell, Steve (2013) "House of Holland", *Architectural Review* 234(1398): 32-43.

Piera, Mónica, Xavier Nadal y Guillem Masalles (coords.) (2016) *La recuperació d'interiors històrics*, Associació per a l'Estudi del Moble y Museu del Disseny de Barcelona, Barcelona.

Rivera, Javier (2002) "Restaurar Gaudí: de la reconstrucción mimética a la analogía formal pasando por la diacronía armónica", *Loggia: Arquitectura y restauración* (14-15): 42-59.

Rivera, Javier (2008) *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Abada Editores, Madrid.

Salvo, Simona (2016) *Restaurare il novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet, Macerata.

Sandrolini, Franco, Elisa Franzoni, Humberto Varum y Ryszard Nakonieczny (2011) "Materials and technologies in Art Nouveau architecture: Façade decoration cases in Italy, Portugal and Poland for a consistent restoration", *Informes de la Construcción* 63(524): 5-11.

Spuybroek, Lars (2011) *The simpathy of things: Ruskin and the ecology of design*, V2, Rotterdam.

Vogel, Carol (2013) "Glories restored, Rijksmuseum is reopening after 10 years", *The New York Times*, April 1, 2013. (<https://mobile.nytimes.com/2013/04/02/arts/design/glories-restored-rijksmuseum-is-reopening-after-10-years.html>), [consultado el 30 de noviembre de 2016].

Wright, Herbert (2013) "Getting it Rijk", *Blueprint* (327): 50-56.



DANIEL SCHÁVELZON



DANIEL SCHÁVELZON

Es arquitecto (Universidad de Buenos Aires), con una maestría en restauración de monumentos arqueológicos (México) y doctorado en arquitectura (México). Es investigador superior del Conicet, y profesor titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor de universidades de diversos países de América incluyendo la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Ha fundado el Centro de Arqueología Urbana (UBA), el Área de Arqueología Urbana en el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Área Fundacional de Mendoza. Sus áreas de trabajo son la arqueología histórica, la conservación del patrimonio cultural, las políticas culturales y el tráfico de obras de arte. Ha publicado unos 30 libros; en los últimos años: *La Casa del Naranja* y *La historia de un mural: Siqueiros en Buenos Aires*. En su obra publicada hay más de 300 artículos en revistas científicas y de divulgación. Ha recibido premios y becas internacionales, como la Beca Guggenheim, entre otras.

Portada interior: **PIRÁMIDE DE TENAYUCA**. Detalle. Tenayuca, Tlalnepantla de Baz, Estado de México.
Imagen: Oscar Gutiérrez Vargas, ©Acervo CNCPC-INAH

Viollet-le-Duc y la restauración arqueológica en el Valle de México: una revisión

DANIEL SCHÁVELZON

Resumen:

El Templo Mayor de México fue restaurado, y siguen sus obras. Pero en ninguno de los mil libros sobre él se definen los criterios que determinaran que se lo hiciera de una manera y no de otra. Y en ese caso el por qué se tomaron esas decisiones. La arquitectura del Valle, desde Teotihuacan, Tenayuca, Teopanzolco y tantos otros casos, se restaura dejando liberadas las escaleras, cosa que jamás se haría en ciudades mayas o zapotecas o de la región costera. Este criterio se remonta a una "mirada" de los hallazgos hecha por Leopoldo Batres en Templo Mayor en 1900 y que puso en evidencia material Manuel Gamio. Luego la concretó José Reygadas Vértiz. Pudo hacerse en Teotihuacan con la apropiación de un método teórico, la estratigrafía. Gracias a esa nueva forma de entender el pasado, Reygadas Vértiz y su ayudante Ignacio Marquina, como ingenieros y arquitectos, lograron definir el método para consolidar esas estructuras. Quedó así instalado el método hasta la actualidad. La decisión de cómo restaurar y mostrar el edificio no es "natural", ni casual, ni obvio, es el resultado de un posicionamiento conceptual definido que espera ser estudiado en profundidad. Este texto analiza algunas restauraciones de sitios prehispánicos en México a la luz de las ideas de Viollet-le-Duc.

Palabras clave: Viollet-le-Duc, Templo Mayor, restauración, México, arquitectura prehispánica

Abstract:

The Templo Mayor of Mexico was restored, and the works continue. But nowhere in the thousand books about it can one find the criteria determining why it was done in one way and not another. The pre-Columbian architecture of the Valley of Mexico, including Teotihuacan, Tenayuca, Teopanzolco and many other cases, were restored by liberating the superimposed stairs, something which would have never be done in Mayan or Zapotec cities or in the coastal region. This criterion goes back to a proposal by Leopoldo Batres at the Templo Mayor in 1900 and evidenced by Manuel Gamio. It was then concretized by José Reygadas Vértiz. This was possible in Teotihuacan through the use of a new theoretical method, stratigraphy. Thanks to this new form of understanding the past, two of the members of Gamio's team Reygadas Vértiz and his assistant Ignacio Marquina, as engineers and architects, were able to define a method to consolidate those structures. This method is still currently used. The decision of how to restore and display a building is not "natural", nor casual, nor obvious. It is the result of a well-defined conceptual positioning, which still needs to be studied in depth. This article analyses a series of interventions at pre-Columbian sites in Mexico, in light of Viollet-le-Duc's ideas.

Keywords: Viollet-le-Duc, Templo Mayor, restoration, Mexico, pre-Hispanic architecture

Introducción: ¿quién fue el primero?

La historiografía de todo campo del conocimiento es una construcción, es un "canon" de libros, estudios y ejemplos que justifican —y estructuran— lo que se está estableciendo como adecuado, correcto, lo que debería ser. No es una historia en el sentido de anterioridad sino de contemporaneidad: es lo que justifica un quehacer. Es presente y no pasado, eso viene después.

La restauración nació, se estableció y se hizo en América Latina sin Viollet-le-Duc o Mérimée. Ellos fueron quienes crearon el paradigma que luego tendrá éxito por mucho tiempo y que se trasladó a México cuando las experiencias lo necesitaron, pero no antes. Viollet-Le-Duc hizo obras impresionantes, escribió sobre ellas y construyó la teoría que abalaba y justificaba

lo hecho: fue un genio. Hoy los estudiantes de restauración del mundo, y en América Latina como buenos consumidores de las teorías exógenas, los estudiamos y los tomamos como *precedentes necesarios*, como historia propia, como si los restauradores locales se hubieran basado en ellos. Una historia que es parte del “canon fundacional”, como John Ruskin y sus *Siete lámparas de la arquitectura*. Es más, borramos a sus predecesores europeos y hasta hay quien se anima a pensar que Viollet-le-Duc fue el iniciador de la restauración..., notable. Como si él no hubiera seguido lo que muchos otros habían recorrido antes, una necesidad socialmente impuesta desde antes. La diferencia fue en hacer todo a la vez, al lograr sintetizarlo y mostrarlo como método, teniendo poder, dinero e inteligencia, logrando procesar el conocimiento y publicarlo en volúmenes monumentales pero que poco le dedican a la restauración. Gracias a ello se subió solo al merecido pedestal. ¿Alguien ha visto que en su gran *Diccionario*, Le Duc sólo dedica a la restauración unos renglones? En realidad Viollet-le-Duc era el rescate, el *revival*, el neogótico, el neomedievalismo de su tiempo iniciado a finales del siglo XVIII por Horace Walpole y sus amigos. O más aun, era el revivir lo que la Edad Media pasó a significar y eso no venía de la arquitectura, era un fenómeno cultural mucho más grande.

Viollet-le-Duc lo dijo:

Fue sólo a partir del segundo cuarto de nuestro siglo cuando se ha pretendido restaurar edificios de otras épocas, y no sabemos que se haya definido de manera clara la restauración arquitectónica. Quizás sea oportuno hacer un balance exacto de lo se entiende o lo que se debe entender por una restauración, ya que al parecer se han producido numerosos equívocos por el sentido que se atribuye o que debe atribuirse a esta operación (...). Ninguna civilización, ningún pueblo, en los tiempos pasados ha concebido las restauraciones como nosotros las entendemos hoy (Viollet-le-Duc, 2017: 72).

Cuando se construyó la historia de la restauración, es decir, después de la posguerra europea, había que tener héroes, fundadores, pioneros esforzados. Si no, no era una verdadera historia, había que tener un camino que mostrar como valedero, como más adecuado que los otros, finalmente un evangelio: “Yo soy la verdad y la vida, bienaventurados...”. No casualmente Viollet-le-Duc decía que otros antes sí lo hicieron, aunque diferente, pero en el presente todo se desdibuja. Sirva de ejemplo que en la posguerra se construyó la historia del arte moderno –y es sólo un ejemplo–, y el proceso fue muy similar. ¿Alguien puede arrogarse o ser sindicado como el *inventor* (iniciador) del arte moderno? ¿Alguien puede seguir pensando que, como nos decía Herbert Read, Picasso y sus *Señoritas de Aviñón* iniciaron la modernidad con un cuadro que nadie conoció hasta muchos años más tarde (Picasso se negaba a mostrarlo y los agregados cubistas son tardíos) y por ende no influenció en nada ni en nadie? ¿O era lo que el historiador pudo encontrar para marcar un momento, lugar y persona determinada, para mostrar el cambio ocurrido, sólo un ejemplo? ¿Por qué no fueron otros los que ocupan el lugar, aunque con menos publicidad, pero que hicieron lo que hoy entendemos como “arte moderno” incluso antes que él o al mismo tiempo? ¿Por qué no entenderlo como un movimiento de varios participantes? Desde que se publicó el gran libro pionero de Augusto Molina en 1975 sobre historia de la restauración parecería que todo comenzó en Europa y un día, no sabemos cómo, se trasladó aquí y siguió creciendo. Lo que nadie ha demostrado es que ese puente haya siquiera existido. Ojalá lo demuestren.

Siempre fue extraño que si bien la arqueología es hija (o nieta) de la Ilustración, se creyera que lo había sido del Positivismo. Claramente podríamos mostrar que se remonta al Renacimiento, pero eso es mucho esfuerzo que ya han hecho otros. Esos son conflictos que aún continúan en el campo teórico y eso es bueno. El problema era que en 1945 no sólo se sabía poco sobre

los orígenes del tema, sino que no estaba bien visto por la historiografía europea retrotraerse tan lejos: había que terminar de romper con el Positivismo, incluso con el Neopositivismo, que finalmente los había llevado de la Primera Guerra a la Segunda con el Tratado de Versalles al medio. Había que explicar por qué los habitantes de Varsovia decidieron reconstruir su centro histórico —como en algunas otras ciudades—, mientras que en la enorme mayoría se decidió por otras opciones, desde hacer una ciudad absolutamente moderna o una ciudad acorde a una postura política o social vigente como el Alemania o Rusia. La polémica si reconstruir o no la catedral de Coventry era el tema y Viollet-le-Duc ya no podía estar en la decisión. Se necesitaba una historia que justificara las decisiones del presente.

¿Intelectualidad o pragmatismo?

Cuando se iniciaron las primeras obras en América Latina en la década de 1880, como Copán en Honduras, o Mitla y Teotihuacan en México, por citar casos ya historiadados, unas fueron obras de museos o universidades de Estados Unidos, o hechas por un Porfirista educado en Francia las otras. ¿Habían leído y no citaron jamás a Viollet-le-Duc y/o a Mérimée?, ¿o ni siquiera supieron que existían? Es cierto que entendían que lo que hacían era algo “europeo” como tradición, ideas sobre el patrimonio aún no bien definidas que estaban rondando en el aire —finalmente eran un museo o un inspector de monumentos—, pero sin antecedentes locales y jamás citaron bibliografía alguna. Interesante. El caso del inspector fue el más obvio que imitaba una tradición francesa, pero no tenemos evidencia de que haya habido algo más. Allí el tema pasaba por los monumentos históricos, aquí por los arqueológicos, eran universos muy diferentes y las experiencias no eran trasmisibles. Y como el Inspector era Porfirista nadie le dedicó jamás una buena biografía, cerrando el círculo.

En síntesis, es muy posible que Leopoldo Batres al intervenir en esas dos ruinas a partir de la década de 1880, o al menos en Mitla como primer caso, haya bebido de fuentes francesas de donde trajo su doctorado. Que haya visto, leído u oído de casos y ejemplos; es posible, pero no actuó por esos motivos ni de esa manera, sino motivado por un motor mucho más profundo: la construcción de la identidad nacional que propugnaba el Porfiriato usando el mundo prehispánico. El nacionalismo no fue un invento revolucionario, el cambio fue establecerlo como política, incluso como justificación de políticas. Pero, ¿usarlo para una obra de la escala de la pirámide del Sol en Teotihuacan? ¿Qué hubiera hecho Viollete-Le-Duc ante tamaño desafío, ante lo desconocido? Recordemos que la arquitectura gótica que restaura Viollete-Le-Duc estaba en gran parte en uso, había catedrales que seguían en obras tras diez siglos, eran construcciones habituales para ellos, pero... ¿una pirámide?

Lucha de poderes, restauración y a quién hay que olvidar

La vertiente de las universidades y museos norteamericanos, en este caso el *Peabody*, fue tan pragmática como Batres y leer los informes escritos hacia 1890 es entender cómo se experimentó cada paso —realmente no sabían cómo hacer lo que tenían en mente—, y es toda una experiencia histórica esa relectura. El problema que cargaron ambos fue el futuro: a Batres lo borró la Revolución que lo transformaría en el monstruo de la arqueología hasta que la historia mostró realmente quién fue y lo que hizo. Batres fue Porfirista y por ende anti-Madero y contra la Revolución acerca de la cual jamás se pronunció, sino sobre quienes lo dejaron de lado.

Los norteamericanos pasarían, con justa razón o no, a ser los grandes explotadores del Capitalismo; y si bien es cierto el papel hegemónico en la economía que tenían las empresas, sin la *United Fruit* sitios como Quiriguá o Copán estarían saqueados hasta la inexistencia. Nada justifica nada; si Morley se puso contento porque en los primeros años del siglo pudo guardar la nariz de una estela en la caja fuerte de la *United Fruit*, rescatarla años más tarde y pegarla, eso no quita la responsabilidad de la empresa sobre la economía

y la política de Guatemala u Honduras. Y por ende sus trabajos arqueológicos también lo borró la historia (Dorothy H. Popenoe es buen ejemplo de ese proceso). No olvidemos que la primera restauración de Guatemala en 1910 la financió esa empresa (además de tres años de campaña arqueológica). Pero como dice el viejo refrán español “A cada chanco le llega su San Martín” (fiesta en que se comen esos animales), también a Byron Cummings cuando restauró Cuicuilco le llegó Ignacio Marquina en 1922 y lo denostó con la mentira de haber usado dinamita, perdiéndose la posibilidad de ver un buen trabajo, mismo truco que se usó con Batres. Pero cada uno se abre camino como puede: a Gamio se lo recuerda por su proyecto antropológico no por haber sido corrido del país por corrupto e irse a trabajar con la Carnegie y a Estados Unidos, los supuestos capitalistas explotadores. Ni por publicar como propio los trabajos de sus dos predecesores en Teotihuacan, Batres y Francisco Rodríguez. Como dice otro refrán “Uno cuenta las ganancias, no las pérdidas”.

Manuel Gamio instaló la figura de Batres como la cabeza de todo lo malo, negativo y equivocado y obviamente para tener sobre quien enfrentarse y mostrar que se estaba en una etapa superior. La Institución Carnegie, la que Gamio autorizó a trabajar en Chichén Itzá en 1924 fue la que estableció el primer conjunto experimental de restauración de arquitectura del continente, pero fue a condición de que Morley hiciera trizas a Batres en una gran revista de Estados Unidos. Y de paso destruir al otro “malo”, Edward Thompson –lo que no aceptaron–, quien si bien fue un maldito desgraciado nadie evaluó al menos hasta recientemente su trabajo de arqueólogo. En cambio la Carnegie había destruido el Palacio de Uaxactún para estudiarlo “científicamente”, levantando estrato por estrato hasta que no quedó nada más que el suelo. Batres reconoció que la idea de restaurar (o de investigar por dentro) la pirámide del Sol fue de Justo Sierra ¿Y ese célebre indigenista yucateco y que tanto hizo en el tema, no fue ministro de Porfirio Díaz? El Ateneo de la Juventud del que se vanagloriaba Vasconcelos, ¿no era el motor intelectual del Porfiriato?

La tradición de restaurar fachadas superpuestas (el Templo Mayor, de Batres a Matos)

Quien visita el Templo Mayor se encuentra frente a una obra monumental, restaurada. Mucho se podría decir sobre ese ejemplo único en el continente, del que se ha publicado hasta el cansancio acerca de lo hallado, pero casi nada o nada realmente, se ha dicho sobre las decisiones teóricas y metodológicas de su restauración, los criterios adoptados. Y eso llama mucho la atención más cuando su responsable, Eduardo Matos, fue quien llevó adelante lo más fuerte de la lucha de los finales de la década de 1960 contra la reconstrucción sin evidencias. El Templo Mayor no se restauró de esa forma ni porque era la única manera de hacerlo, ni porque era la adecuada y/o correcta, sino por la toma de una decisión basada en un criterio, el que tiene una larga historia: se asumió la continuidad como una de las maneras de restaurar (y reconstruir) edificios definidas para el valle de México desde Batres hasta hoy. No se restauró como si fuera la zona maya ni la zapoteca ni la costa ni tantos otros sitios, se optó por un criterio y se descartó a los demás, fue una decisión, una opción. No existe la restauración sin teoría. La decisión de usar el conducto de 1900 de aguas servidas como circulación –idea genial– obligó a una mirada frontal del Templo coincidente con la antigua. Y hoy se cambia el acceso al conjunto para reforzar esa mirada que no es diferente a la que los aztecas hicieron y la que los españoles dibujaron porque era lo que veían y lo que tenían que ver. El resto sigue siendo mirar medianeras. Porque el usar el conducto fue lo que le permitió a Batres hacer el primer estudio con que esta historia comenzó.

El método y sus necesidades conceptuales

El problema de cómo restaurar un edificio prehispánico se inició en otro campo: con el conflicto de las superposiciones. Si el edificio estaba íntegro o al menos se veía lo que hoy sabemos que era su última etapa, era una obra que no se diferenciaba mucho de hacer una obra de

arquitectura: la reposición de sillares en Xochicalco hecha por Batres, una obra de enorme importancia en la historia de la restauración (1910-1911), fue casi una anástilosis moderna. Lo de Mitla treinta años antes también: si se había sacado algo alguna vez y quedó por ahí, entonces se lo colocaba en donde iba porque eran sillares. Hubo errores, los basamentos fueron una metida de pata, pero son errores mucho menores que los de Sir Arthur Evans en Creta en los mismos años. Sin duda Batres, y sin saberlo, estaba a la vanguardia internacional: Viollet-le-Duc se hubiera asombrado de ver sus trabajos.

Si los indígenas habían usado un sistema constructivo que consistía en colocar un edificio sobre el otro todos al mismo tiempo, esa idea estaba vigente y no había otra explicación a esa situación extraña e inexplicable, nada mejor se podía hacer. Batres en su libro de Monte Albán (excavado en 1902) hizo un esquema muy claro llegando a la conclusión de que cada cuatro metros los antiguos constructores hacían un muro encima de otro. Podemos entender hoy el error pero nadie había dicho otra cosa antes: la idea de que fuesen épocas diferentes, construcciones distintas que aprovechaban la obra y se apoderaban de su significación surgió hacia 1905. Es más, creemos que en Batres el tema le generaba resquemores y las obras que hizo en los Edificios Superpuestos de Teotihuacan (que Gamio luego olvidaría de decir quién lo hizo), mostraba en su ejecución que existían dos etapas constructivas, y sostuvo la de arriba con columnas y vigas de hierro. ¿Le hubieran servido de algo los libros de arquitectura medieval de Viollet-le-Duc? ¿Sus consejos, más allá de cómo manejar una obra de arquitectura antigua con cuidado y respeto le hubieron sido útiles en Teotihuacan? El haber enfrentado la Pirámide del Sol en 1905 levantando el escombros para llegar al supuesto segundo muro o pared (etapa diríamos hoy) y consolidarla, ¿no era el mejor método y único existente? ¿Podemos pedir hacia atrás que hubiera imaginado que en realidad le faltaba el recubrimiento y que ya estaba dentro del núcleo expuesto? Él mismo lo vio y dejó la evidencia con los “contrafuertes” a la vista en los laterales, que reconoció, pero no entendió porque no excavó bien las esquinas. Fue una de las obras más significativas de la historia de la restauración en el mundo, acorde a su momento histórico. Lo que le falló fue el futuro y un invento genial para la restauración: la estratigrafía y el concepto de temporalidad.

Leopoldo Batres en el Templo Mayor

En 1900 Batres se enfrentó a otro desafío: el Templo Mayor, y entendamos lo polifacético de su figura. El tendido del desagüe mayor de la ciudad por la que se llamaba “la calle de las escalerillas”, sin entender que eran las del Templo, comenzó a arrojar objetos de todo tipo. Obviamente no era posible imaginar que estaba en tan buen estado y nadie tampoco hacía obras de rescate o salvamento, lo que aún no se había inventado. Ni aquí, ni en Europa. Por eso cuando Batres y su hijo comenzaron a ir a juntar objetos no estaban haciendo nada diferente a lo que se hacía en todas partes; es más: emprendió la enorme tarea de rescatar el tzompantli y trasladarlo piedra por piedra todo al Museo Nacional donde aún hoy nos asombra. Trabajaba en una zanja que se iba abriendo, y fue relevando cada etapa constructiva que veía (superposición en realidad, sistema constructivo como él suponía) y sus dibujos fueron la base que sentó una manera de ver y entender los edificios del Altiplano por el siglo siguiente. Esa planta fue el inicio de las restauraciones que hasta hoy sigue el Templo Mayor y que hicieron y hacen los que trabajan en la región. Puede parecer exagerado, pero quienes vinieron después tuvieron ese libro como bibliografía única. Es decir que cuando llegó la Revolución en 1910, y contradiciendo mis propias palabras en libros precedentes, México ya tenía enormes obras hechas, una arqueología establecida, una inspección oficial buena o mala pero pública y existente, una legislación estricta (no se le permitió ni siquiera a Alfred Maudslay excavar en el país), un método de trabajo y buena experiencia. Que eso se basara en cosas que el futuro demostraría que estaban equivocadas, es la larga de historia de los cambios de paradigmas.

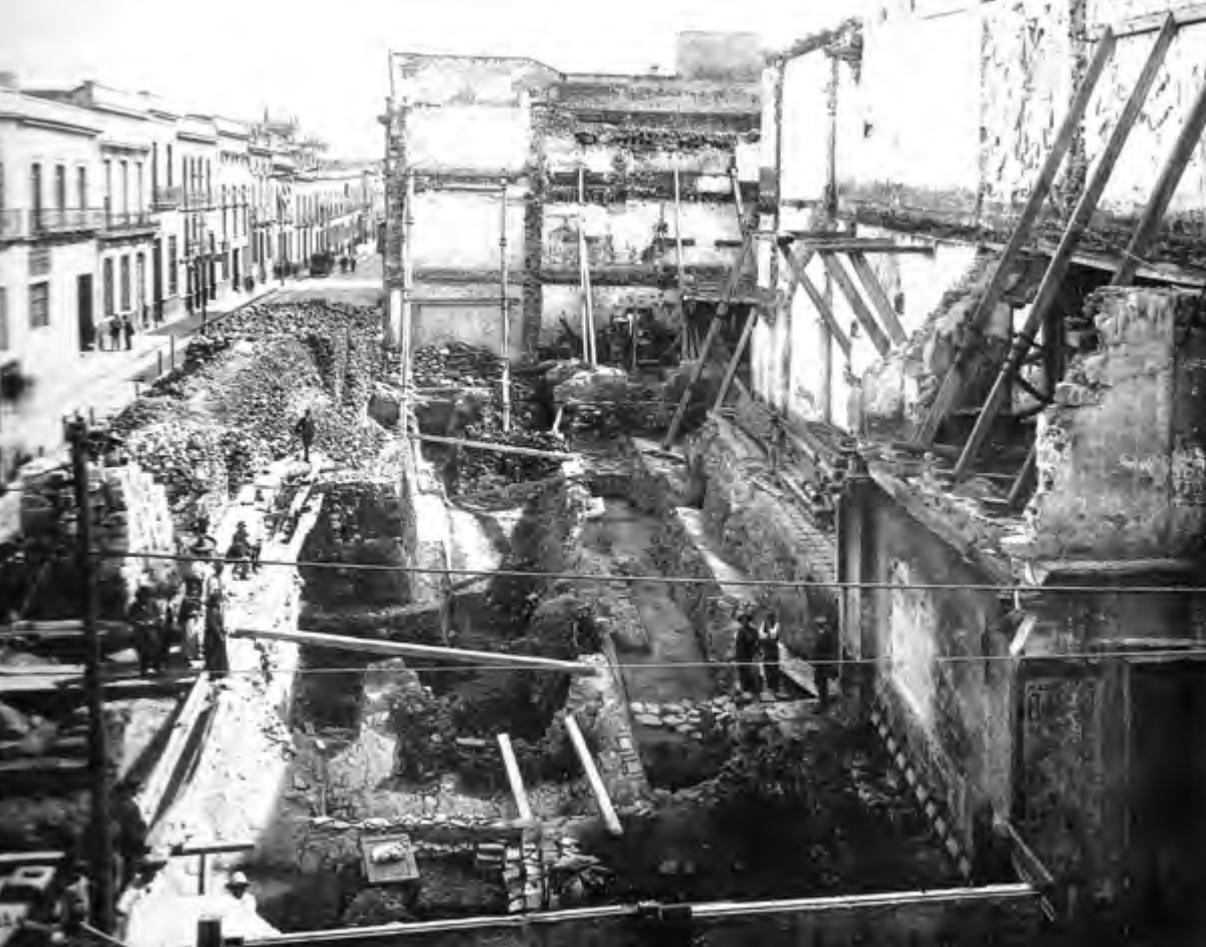


FIGURA 1. TEMPLO MAYOR. Esquina de Santa Teresa con la excavación de Manuel Gamio.
Imagen: ©Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Manuel Gamio en el Templo Mayor

Manuel Gamio, tras “sacudirle el tapete” a Francisco Rodríguez para lograr su cargo en la Inspección de Monumentos, apoyado por la Escuela Internacional de Arqueología (creación del Porfiriato), que entendió que un mexicano joven formado en Estados Unidos era quien tenía que asumir cargo de la Inspección, siguió con la obra de Batres: el Templo Mayor. Pero era 1913-14 y ya el mundo había cambiado; la ley de Conservación de Monumentos de Batres había sido reemplazada por la de Rodríguez y estaba publicándose la del propio Gamio. Y nuevamente fue por un hallazgo fortuito: la demolición de una casa puso a la vista las “escalerrillas”. Pero actuó diferente: las escaleras estaban bajo la casa demolida, no las estaban cortando para pasar el conducto de drenaje. Gamio al verlas enteras decidió materializar el plano de Batres: consolidar cada escalera y quitar el relleno entre ellas –veía la pirámide desde arriba–, estableciendo el método para el futuro y que nadie ha alterado. El dejar las escaleras a la vista tenía varias ventajas por sobre otras formas de trabajo: se retiraba material en lugar de agregar, era poco lo que se consolidaba, generaba una visión impresionante de construcciones una sobre otra y se podía generar un discurso nacionalista e indigenista a ultranza. Su superior, Vasconcelos, feliz. Y seguramente Justo Sierra más aún. Y si bien permitió o impulsó a que otros investigadores escribieran sobre el tema, él mismo poco hizo ya que publicó un solo artículo sobre tamaña obra y es más épico que técnico. Creo que aún no había tomado conciencia de que estaba estableciendo un método de preservación nuevo.

El discurso indigenista revalorizado por la Revolución le dio los medios, pero, ¿cómo hizo Gamio para imaginar esto en forma diferente a Batres? Y ésta es una pregunta nunca hecha por historiador alguno. Fácil: se había descubierto la estratigrafía arqueológica. El hallazgo fue hecho por alguien a quien Gamio tenía tirria: William Holmes, amigo de Batres y autor de los dos tomos más importantes de la arqueología mexicana de su tiempo y jamás traducidos por esa pelea.

Era el especialista más reconocido del mundo en su tiempo, o al menos de Estados Unidos. Es decir, Gamio tenía la herramienta conceptual que le permitía entender las superposiciones, la que antes no existía; la geología se lo podía haber explicado mucho antes (efectivamente un geólogo lo hizo: Jorge Engerrand en 1913, pero en la arqueología fue alguien que se entrenó primero en dibujar paisajes montañosos (y estratificados) como fue Holmes. Gamio se apropió del sistema unos veinte años después de conocido y así excavó en Azcapotzalco, entendiendo por primera vez la superposición de culturas en el Valle..., pero se olvidó de citar a Holmes. Fue tan escandaloso que tuvo que reconocerlo más tarde. Pero para gran parte de los historiadores quedó como el inventor del método. Ya también otro norteamericano había hecho lo mismo y muy cerca, en Santiago Ahuiztola: se trataba de Raymond Tozzer y su secuencia cultural del Valle. Pero también fue olvidado como toda la Escuela Internacional que si bien lo llevó a la Inspección, era herencia del Positivismo Porfirista. Los amigos de antes ya eran enemigos de hoy.

En realidad, George Valliant y Raymond Merwin habían usado el método en la zona maya al excavar en Holmul en 1909, pero no lo publicaron en ese momento (1932). Gamio lo citó en 1910, pero eso no tuvo difusión ya que no lo presentó como método sino como una observación secuencial. Holmes había hecho lo mismo que Gamio pero mucho antes, en 1883 (publicado en 1885): establecer la secuencia de tres culturas (y una intermedia) en el Valle de México.

Esto, si fue un mexicano o un norteamericano, quien crea la estratigrafía de México, ha generado una enorme bibliografía sobre quién fue "el primero", nuevamente en tema del "inventor". Eran los años de la Revolución y México había roto relaciones diplomáticas con Estados Unidos, por lo que darles créditos por algo era complejo, entendamos los tiempos; precisamente Cuicuilco era una prueba para restablecer esas relaciones. Pero hubo escándalo

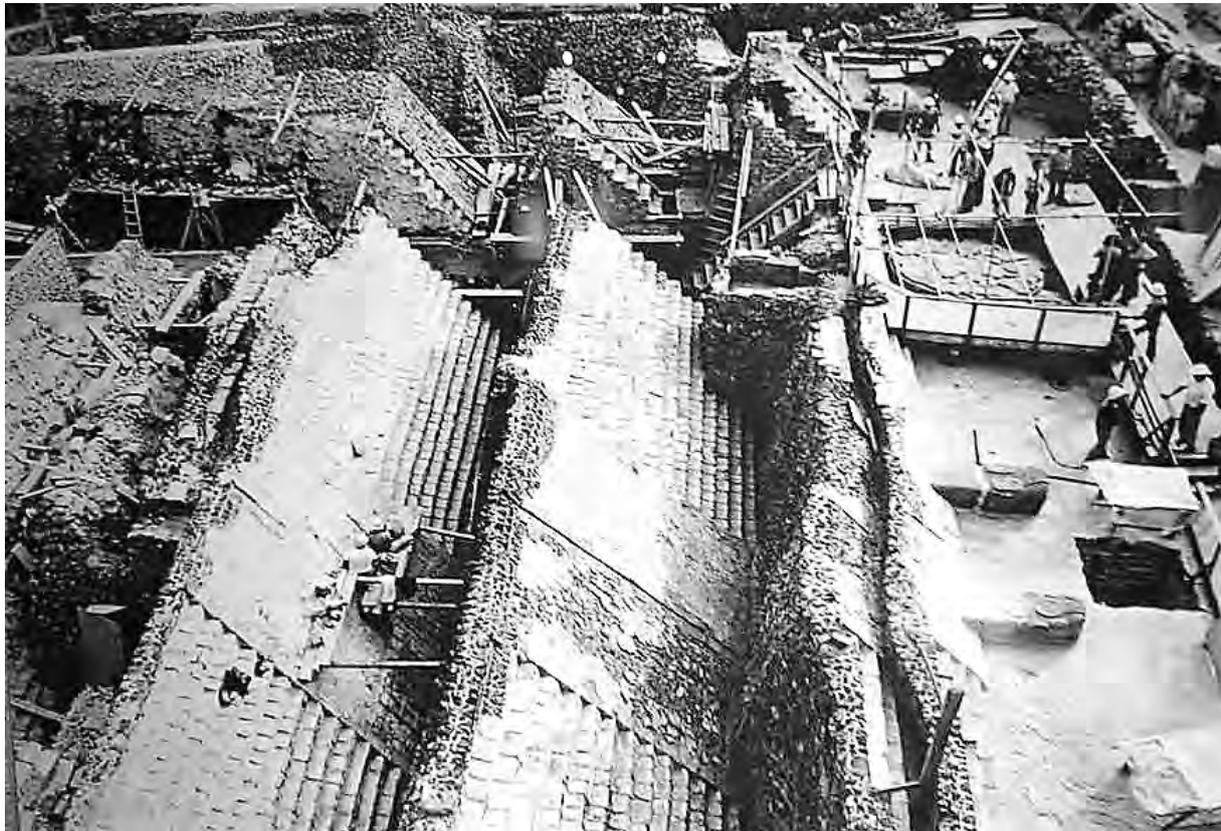


FIGURA 2. TEMPLO MAYOR. Vista de la excavación y restauración de las escalinatas superpuestas hacia 1990; al centro se ve el corte de la época de Batres, y hacia arriba de él la zona excavada por Gamio y la secuencia de superposiciones. *Imagen de autor desconocido, colección privada Buenos Aires, ca. 1900.*

por lo de la estratigrafía y Gamio lo que hizo fue tratar de separar el método, reconociendo que no era propio, del descubrimiento de una etapa nueva en la secuencia cultural a la que llamó "Arcaica". Pero cometió el mismo error: Herbert Spinden ya la había descubierto y publicado y llamado igual poco antes.

Manuel Gamio en Teotihuacan (y José Reygadas e Ignacio Marquina)

Gamio, en 1917 comenzaría un gran proyecto de carácter antropológico-arqueológico en Teotihuacan. Siguiendo las huellas de Batres y para avanzar sobre él, iría al mismo sitio. El significado que ya tenía el lugar lo hacía obligado porque Batres había llevado el ferrocarril y hasta al gobierno al centro del sitio y eso no era poca cosa. Fueron casi cinco años en que numerosas personas trabajaron allí, pero hubo dos de ellos que fueron los responsables de la restauración: José Reygadas Vértiz (que sucedería en su cargo a Gamio tras su paso a la Secretaría de Educación en 1925) e Ignacio Marquina. Eran jóvenes ambos, uno ingeniero, pero ya con trayectoria y el otro arquitecto en la tradición de Federico Mariscal. Reygadas tenía 33 años, Marquina dos menos.

Pese a la monumentalidad de la publicación que hizo Gamio sobre todo el trabajo hecho, en que se mezclan sin clara separación lo de Batres, Rodríguez y él, la única restauración fue la de La Ciudadela. No es que sea poco, es impresionante, pero no pasó de allí ya que todo lo demás que se presenta es de otros autores. ¿Cuál era la diferencia en la manera de encarar el trabajo —metodología diríamos— con sus precedentes?: poca. Salvo que en este caso se encontraron con la espectacular fachada del templo de Quetzacóatl en excelente estado de conservación. No perfecta pero bien visible, muchos elementos enteros en el piso que podían recolocarse y no era la etapa externa, era una época interna, lo que no existió en el Templo Mayor. Y la decisión de intervención fue clara: hacer lo mismo que en el Templo retirando escombros de rellenos y reconstruyendo escalinatas y fachadas. Se cometieron errores, era lógico porque no había experiencia, pero fue un trabajo magnífico para mostrar la superposición. Y reconstruyeron todo el perímetro externo, el enorme rectángulo con basamentos y escalinatas, donde también hay decenas de fallas, pero fue un trabajo de envergadura excepcional. Quedaba instalado el sistema que dibujó Batres, que Gamio usó en el Templo Mayor y que ahora en Teotihuacan y con el marco conceptual de la estratigrafía, se establecía para siempre, al menos dentro de los edificios del Altiplano, casi incluso en los de tradición Mexica, ya que hubo sitios de la región en que no se usó. Y ni hablar de la zona maya en que se estaba trabajando de manera diferente, valgan las restauraciones de Migue Ángel Fernández en Chichén Itzá, en Uxmal con Frans Blom y otros sitios mayas o a partir de 1924 la Carnegie en Chichén Itzá. Ya para 1920 era claro que en cada región se restauraba diferente, no porque la arquitectura o las superposiciones lo fueran, sino por métodos y decisiones teóricas establecidas.

Gamio en Santa Cecilia y Tenayuca (y Reygadas y Marquina), y el final de una época

En 1921 Gamio, o al menos su Dirección, comenzó a explorar Teopanzolco. Para trabajar ahí fue Reygadas, y actuó de manera similar aunque quizás yendo más lejos: realizó una reconstrucción completa la estructura externa, dejando libre parte del relleno donde reconstruyó las escaleras internas de la segunda etapa, lo que hace que el visitante tarde en entender de qué se trata ese edificio tan complejo. Pero el sistema estaba establecido. El caso siguiente fue Santa Cecilia Acatitlán (en 1923-24), ejemplo en que ya se tenía la idea de la existencia de la doble escalera frontal, lo que había generado errores en los casos anteriores, como fue la falta de dados en las alfardas y tantos otros detalles. Pero sólo se consolidó la pirámide externa sin penetrar en el interior. Esto hizo que más tarde, en 1961, se la reconstruyera completa y que quedara así hasta el presente en que se ha restaurado una falsificación. Algo como fue restaurar el palacio del Quetzapapálotl, arreglando lo falso como si fuera antiguo.

En 1925 Reygadas fue enviado con Marquina a Tenayuca. En este caso no era sólo restaurar y abrir el sitio al turismo, era tratar de establecer un nuevo proyecto como Teotihuacan ya que la idea de Gamio de hacerlo en Chichén Itzá acababa de cortarse al entregar –política mediante– el sitio a la institución Carnegie. Y eso se ve en el gran libro que se publicó Reygadas en 1935, lo que no hubo sobre los lugares antes descritos y otros más que no analizamos. La exploración mostró que bajo la etapa deteriorada superior había un doble templo mexica en muy buenas condiciones, y luego mediante túneles se supo que había cinco etapas. Y si bien se decidió usar el mismo sistema de dejar las dos grandes escalinatas a la vista no se hizo lo mismo con las interiores, cosa que si bien era una alteración al modelo de intervención de restauración, parecida a Teopanzolco, no queda muy clara la decisión. Asumimos que esa manera de trabajar fue debida a los problemas surgidos porque Gamio tuvo que renunciar envuelto en escándalos de corrupción y se fue del país, Reygadas estaba a cargo del tema, pero ya no tenía su superior amigo; sus sucesores no se caracterizaron por el impulso a la arqueología. No debemos ver como casual que Gamio viajó a Guatemala a integrarse al grupo de la Carnegie que trabajaba en Kaminaljuyú, y luego fue por muchos años a vivir en Estados Unidos. Luego llegaría Moisés Sáenz a esa Secretaría y si bien impulsó la cultura como pocos, por otra parte formó su propia colección privada de arqueología, la mayor del país hasta hace pocos años. La obra de Reygadas como restaurador de arquitectura arqueológica, y como aporte a la ciencia mexicana, espera mayores estudios.



FIGURA 3. TENAYUCA. Sistema de escalinatas reconstruidas superpuestas con paso interior, los cambios coinciden con la salida de Gamio de su cargo. Imagen: A. Lomónaco, 1977.

Conclusiones

Si nos enfrentamos hoy al Templo Mayor vemos una formidable obra de restauración. Un trabajo de arqueología único en el continente, pero en el que la restauración y puesta en valor del sitio es fundamental. No entramos a explicarnos el por qué fue posible hacerlo y continuarlo; esos son otros temas. Sus antecesores ni siquiera plantearon la posibilidad de excavar más que lo que quedaba a la vista por casualidad, Eduardo Matos llevó adelante este emprendimiento único. Pero no deja de resultar llamativo que el criterio de intervención adoptado haya nacido y crecido en ese mismo sitio y que Matos haya sido el historiador de Gamio y, aunque menos, de Batres. Matos lo exaltó al primero como el punto más alto de la antropología mexicana —coincidía con su postura en los ideales del Mayo Francés de 1968—, y luego con Batres cuando llegó el tiempo de reconsiderarlo una vez apagada la apologética de la Revolución Mexicana y entendida en sus justos términos. Y que quien estableciera el método y la forma de concretarlo, José Reygadas Vértiz, quedara olvidado por la apropiación que hiciera Marquina de toda su obra en sus grandes compilaciones como la de 1928 y luego ampliada en 1951 (en su *Arquitectura prehispánica*, INAH). Al final la enseñanza de Gamio de que el jefe se apropia de todo la continuó Marquina, por eso se destaca tanto el libro sobre Tenayuca, por darle los créditos a cada quien por lo que realmente hizo.

En lo que sí podríamos coincidir con Viollet-le-Duc es en la imagen que estos sitios dejan al visitante: “Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es restablecerlo en *un estado completo que pudo no haber existido nunca*”. Y así como los vemos no existió jamás, eso es cierto.



FIGURA 4. TEMPLO MAYOR. Vista actual reforzando la mirada frontal, simétrica, superpuesta de escalinatas y por suerte consolidando las intervenciones anteriores: el resultado es, como pedía Viollet-le-Duc: “llevarlo a un estado que pudo no haber existido nunca”. *Imagen del autor, 2016.*

Por suerte, y no es nada menor, se dejó bien claro lo que había hecho Batres y lo de Gamio, es decir, aunque sea por su propia fuerza material, quedaron claras las intervenciones anteriores que se suman al conjunto. El Templo Mayor también es una historia de los criterios adoptados por la restauración en México.

Los sucesos de esa historia no se hicieron leyendo a Viollet-le-Duc o Mérimée, más allá de un párrafo anterior que no es más que un juego de ideas. Es lógico suponer que sin el Positivismo europeo nada de esto hubiera existido, menos sin la Ilustración que inició el reconocimiento del pasado y su significación, pero los mecanismos de las influencias no son directos. América Latina tiene mucho que decir en la historia de la restauración y sigue esperando que la estudiemos con una mirada diferente.

Referencias

- Adams, Richard (1960) "Manuel Gamio and the stratigraphic excavation", *American Antiquity* 26(1): 99.
- Bernal, Ignacio (1952) "La arqueología mexicana de 1880 a la fecha", *Cuadernos Americanos* LXV(5): 121-145.
- Bernal, Ignacio (1979) *Historia de la arqueología en México*, Porrúa, México.
- Browman, David L. (1996) "Stratigraphic excavation: The first New Archaeology", *American Anthropologist* 98(1): 80-95.
- Díaz-Andreu, Margarita (1998) *A world history of nineteenth-century archaeology: Nationalism, colonialism, and the past*, Oxford Studies in the History of Archaeology, Oxford.
- Engerrand, Jorge (1913) "Discurso inaugural a la exposición de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas", *Boletín del Museo Nacional de México* 2(1): 263-265.
- Gamio, Manuel (1913) "Arqueología de Azcapotzalco, D.F., México", In: *Proceedings of the XVIII International Congress of Americanists, London, 1912*, Harrison and Sons, London, pp. 180-187.
- Gamio, Manuel (1920) "Las excavaciones del Pedregal de San Ángel y la cultura arcaica del Valle de Mexico", *American Anthropologist* 22(2): 127-143.
- Gamio, Manuel (1959) "Boas: sobre cerámica y estratigrafía", In: Walter Goldschmidt (ed.), *The anthropology of Franz Boas: Essays on the centennial of his birth*, Memoir Number 89 of the American Anthropological Association, Volume 61, Number 5, Part 2, October 1959, pp.117-118.
- Hernández Pons, Elsa (1988) "José Reygadas Vértiz", In: *La antropología en México: panorama histórico*, Volumen 11, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 294-310.
- Holmes, William (1885) "Evidences of the antiquity of man on the site of the city of Mexico", *Transactions of the Anthropological Society of Washington* III: 68-81.

- Holmes, William (1895/97) *Archaeological studies among the ancient cities of Mexico*, Field Columbian Museum, Chicago.
- Matos Moctezuma, Eduardo (1972) *Manuel Gamio: arqueología e indigenismo*, Sepsetentas, México.
- Marquina, Ignacio (1951) *Arquitectura Prehispánica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Merwin, Raymond E. and George C. Vaillant (1932) *The Ruins of Holmul, Guatemala*, Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Volume III, Number 2.
- Molina Montes, Augusto (1975) *La restauración arquitectónica de edificios arqueológicos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Reygadas Vértiz, José (ed.) (1935) *Tenayuca: estudios arqueológicos de la pirámide de este lugar hecho por el Departamento de Monumentos Arqueológicos de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Ruskin, John (1994) [1849] *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ediciones Coyoacán, México.
- Schávelzon, Daniel (1990) *La conservación del patrimonio cultural en América Latina: restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica*, Instituto de Arte Americano, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Schávelzon, Daniel (1999) "The origins of stratigraphy in Latin America: the same question, again and again", *Bulletin of the History of Archaeology* 9(2):1-10.
- Strug, David (1971) "Manuel Gamio, la Escuela Internacional y el origen de las excavaciones estratigráficas en las Américas", *América Indígena* XXXI(4): 825-844.
- Tozzer, Alfred M. (1911) *A preliminary study of the prehistoric ruins of Tikal, Guatemala*, Memoirs of the Peabody Museum of archaeology and ethnology, Volume V, Number 2, pp. 93-135.
- Willey, Gordon (1981) "Spinden's Archaic hypothesis", In: John D. Evans, Barry Cunliffe and Colin Renfrew (ed.), *Antiquity of man: Essays in honor of Glyn Daniel*, Thames and Hudson, London, pp. 35-42.
- Willey, Gordon R. y Jeremy A. Sabloff (1974) *A history of American archaeology*, W. H. Freeman and Co., San Francisco.
- Willey, Gordon (1994) "The archaeology of William Henry Holmes" (Reseñado por David J. Meltzer y Robert C. Dunnell), *Journal of Field Archaeology* 21(1):119-123.

BIBLIOGRAFÍA

de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc
y Prosper Mérimée

Compilación: Valerie Magar



Lassus, Jean-Baptiste et Eugène Viollet-le-Duc (1843) *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris*, A. Mme. de Lacombe, Paris.

Lassus, Jean-Baptiste et Eugène Viollet-le-Duc (1856) *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie*, A. Morel, Paris.

Lassus, Jean-Baptiste, Auguste-Alexandre Guillaumot, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et M. Ravoisie (1857) *Promenades artistiques dans Paris et ses environs. Architecture, sculpture, décoration*, Morel, Paris.

Mérimée, Prosper (1835) *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Librairie de Fournier, Paris.

Mérimée, Prosper (1838) « Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Age, particulièrement en France », In : *Annuaire historique pour l'année*, Volume 2, pp. 283-327.

Mérimée, Prosper (1841) *Lettre du 18 janvier 1841 à l'architecte départemental des Deux-Sèvres Ségrétain*.

Mérimée, Prosper (1841) « Edifices de Rome moderne », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome 27.

Mérimée, Prosper (1941-1947) *Correspondance générale établie et annotée par M. Parturier*, Tomes I à VI, Éd. Le Divan, Paris.

Mérimée, Prosper et Albert Lenoir (1843) *Instructions du comité historique des arts et monuments. Architecture militaire du moyen âge*, Imprimerie royale, Paris.

Mérimée, Prosper (1844) *Rapport fait au Conseil des bâtiments civils sur le projet de restauration de Notre-Dame*, 11 mars 1844.

Mérimée, Prosper (1846) *Monuments historiques. Rapport au Ministre de l'Intérieur*, Imprimerie royale, pp. T-28.

Mérimée, Prosper (1848-1849) « Restauration de Saint-Denis », *Revue Archéologique* 5(2) : 430-431.

Mérimée, Prosper (1849) « Restauration du musée », *Revue des deux mondes*, Nouvelle période, Tome 1, pp. 813-819.

Mérimée, Prosper (1850-1851) « Lettre à M. le Ministre de l'Intérieur sur une peinture murale découverte dans la cathédrale du Puy (Haute-Loire) », *Revue Archéologique* 7(2) : 510-514.

Mérimée, Prosper (1851) « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (9) : 258-275.

Mérimée, Prosper (1953-1964) *Correspondance générale établie et annotée par M. Parturier*, Tomes VII à XVII, Éd. Privat, Toulouse.

Mérimée, Prosper (1967) [1875] *Etudes sur les arts du Moyen âge*, réédition Pierre Josserand, Flammarion, Paris.

Mérimée, Prosper (1998) *La naissance des monuments historiques : la correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-1848)*, Editions du CTHS, Paris.

Mérimée, Prosper (2002) *La correspondance Mérimée – Viollet-le-Duc*, édition Françoise Bercé, Editions du CTHS, Paris.

Polonceau, Camille et Eugène Viollet-le-Duc (1857) *Wagons composant le train impérial offert à LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice par la compagnie de chemin de fer d'Orléans*, Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1844) « La cité de Carcassonne (Lettre au directeur des *Annales archéologiques*) », *Annales archéologiques*, Volume I, pp. 448-458.

Viollet-le-Duc, Eugène (1845) « La littérature et l'architecture au Moyen Âge », *Annales archéologiques*, Volume III, pp. 201-205.

Viollet-le-Duc, Eugène (1845) « De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume I, pp. 334-347.

Viollet-le-Duc, Eugène (1845) « De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume II, pp. 69-76, 134-141, 318-330.

Viollet-le-Duc, Eugène (1845) « De l'art étranger et de l'art national (Introduction au chapitre III. 'De la construction des édifices religieux en France') », *Annales archéologiques*, Volume II, pp. 285-290.

Viollet-le-Duc, Eugène (1845) « De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume III, pp. 321-336.

- Viollet-le-Duc, Eugène (1846) « De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume IV, pp. 266-283.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1846) « Le style gothique au XIX^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume IV, pp. 325-353.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1846) « Réponse au considérations de l'Académie des Beaux-Arts sur la question de savoir s'il est convenable au XIX^e siècle de bâtir des églises en style gothique », *Annales archéologiques*, Volume IV, pp. 333-353.
- Viollet-le-Duc, Eugène et L. Gaucherel (1846) « Piscines du XIII^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume IV, pp. 87-93.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1846) « Église et châsse de Saint-Thibault », *Annales archéologiques*, Volume V, pp. 189-199.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1846) « Construction des voûtes au XIII^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume VI, pp. 194-205.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1847) « Construction des voûtes au XIII^e siècle », *Annales archéologiques*, Volume VI, pp. 194-205, 247-255.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1847) « Mutilation des Jacobins de Toulouse (Lettre du 22 avril 1847 au directeur) », *Annales archéologiques*, Volume VI, pp. 297-301.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1847) « Les Jacobins de Toulouse (Lettre du 15 mai 1847 au directeur) », *Annales archéologiques*, Volume VI, pp. 334-335.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1847) « Modèle d'églises ogivales et cintrées ; église de Montréal », *Annales archéologiques*, Volume VII, pp. 160-177.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1848) « Le grand encensoir de Théophile », *Annales archéologiques*, Volume VIII, pp. 95-104.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1849) « Pavements du Moyen Âge : carrelage de l'église abbatiale de Saint-Denis », *Annales archéologiques*, Volume IX, pp. 73-77.
- Viollet-le-Duc, Eugène et Prosper Mérimée (1849) « Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales », *Bulletin de la Commission des Arts et des Edifices Diocésains*, section Architecture.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1851) « Entretien et restauration des cathédrales de France. Notre-Dame de Paris », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Volume 9, col. 3-17, 113-120, 209-217.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1852) « Cérémonies publiques accomplies dans l'église de Notre-Dame de Paris. *Te Deum* chanté le 1^{er} janvier 1852 », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Volume 10, col. 3-8, 9-12.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1852) « Essai sur l'origine et les développements de l'art de bâtir en France, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'au XVI^e siècle », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Volume 10, col. 35-42, 74-81, 134-146, 242-253, 343-352.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1852) « Costumes des figures sculptées sur le retable de la chapelle de Saint-Germer (étoffes, peintures) », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Volume 10, col. 369-371.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1852) « Un mot sur l'architecture en 1852 », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 10, col. 371-379.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1852) « Liste des volumes et dessins qui composent la collection Gaignières conservée à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford, communiquée par M. Viollet-le-Duc », *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, Volume 3, pp. 229-256, 269-288.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1853) « Les ouvriers au XIII^e siècle », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 11, col. 3-7.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1853) « Encore un mot sur l'architecture en 1853 », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 11, col. 49-52.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1853) « Essai sur l'origine et les développements de l'art de bâtir en France, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'au XVI^e siècle », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 11, col. 134-146, 242-253, 343-352.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1853) « Silicatation des pierres calcaires », suivi de « Cathédrale de Paris. Travaux de restauration. (Lettre à Monsieur Rochas du 2 mai 1853 de M. Viollet-le-Duc et de M. Lassus) », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 11, col. 139-140.

Viollet-le-Duc, Eugène (1853) « Retable de la chapelle de Saint-Germer », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Volume 11, col. 435-436, planches 38-40.

Viollet-le-Duc, Eugène (1853) « Inventions nouvelles. De la conservation des monuments par la silicatisation des pierres calcaires » suivi de « Cathédrale de Paris, travaux de restauration, lettre à MM. A. Rochas et L. Dalemagne du 2 mai 1853 de MM. Lassus et Viollet-le-Duc », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 3, col. 153-155.

Viollet-le-Duc, Eugène (1854) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 4, octobre 1854, col. 146-150.

Viollet-le-Duc, Eugène (1854) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 4, novembre 1854, col. 161-167.

Viollet-le-Duc, Eugène (1854) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 4, décembre 1854, col. 177-183.

Viollet-le-Duc, Eugène (1854) *Essai sur l'architecture militaire au Moyen Âge*, B. Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1854-1868) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 volumes, B. Bance et A. Morel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1855) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 5, janvier 1855, col. 3-8.

Viollet-le-Duc, Eugène (1855) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 5, avril 1855, col. 49-54.

Viollet-le-Duc, Eugène (1855) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 5, mai 1855, col. 67-72.

Viollet-le-Duc, Eugène (1855) « À M. Adolphe Lance », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 5, juin 1855, col. 81-87.

Viollet-le-Duc, Eugène (1855) « À M. Adolphe Lance. Réplique de M. Viollet-le-Duc à la réponse de M. Boileau », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 5, juillet 1855, col. 105-110.

Viollet-le-Duc, Eugène (1856) « A Monsieur Adolphe Lance (Lettre de Monsieur Viollet-le-Duc à Monsieur Adolphe Lance) », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 6, janvier 1856, col. 4-11.

Viollet-le-Duc, Eugène (1856) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 6, mars 1856, col. 41-46.

Viollet-le-Duc, Eugène (1856) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 6, avril 1856, col. 57-62.

Viollet-le-Duc, Eugène (1856) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 6, juin 1856, col. 89-93.

Viollet-le-Duc, Eugène (1856) « Les inondations de 1856. Recherches sur leurs causes et sur les moyens à employer pour les prévenir », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 6, juillet 1856, col. 105-113.

Viollet-le-Duc, Eugène (1856) « Excursion en Allemagne », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 6, septembre 1856, col. 137-146.

Viollet-le-Duc, Eugène et Ferdinand de Guilhermy (1856) *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, B. Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1857) « Pavage de la chapelle de Saint-Cucuphas. Abbaye de Saint-Denis (Lettre au directeur de la revue) », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 15, col. 244-245.

Viollet-le-Duc, Eugène (1857) « Nécrologie M. Lassus », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 7, août 1857, col. 113-116.

Viollet-le-Duc, Eugène (1857) « M. Lassus. Lettre de M. Viollet-le-Duc », *L'Artiste*, Tome I, juillet 1857, pp. 309-310.

Viollet-le-Duc, Eugène (1857) « Autels de l'église impériale de Saint-Denis, ancienne abbatale », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Volume 19, col. 9-11.

Viollet-le-Duc, Eugène (1857) *Description du château de Pierrefonds*, B. Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1857) *Description du château de Coucy*, B. Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1858) « La vente du cabinet de Monsieur Lassus », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 8, février 1858, col. 21-24.

Viollet-le-Duc, Eugène (1858) « L'architecture et les architectes au XIX^e siècle », *L'Artiste*, Tome IV, août 1858, pp. 225-229, 266-268.

- Viollet-le-Duc, Eugène (1858) « L'architecture et les architectes au XIXe siècle », *L'Artiste*, Tome V, septembre 1858, pp. 22-25, 49-52.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1858) « L'architecture et les architectes au XIXe siècle », *L'Artiste*, Tome V, octobre 1858, pp. 113-116.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1858) « Un cours de dessin », *L'Artiste*, Tome V, octobre 1858, pp. 154-156.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1858) *La cité de Carcassonne (Aude)*, Gide, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1858) *Lettres pour la Sicile, à propos des événements de juin et juillet 1860*, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1858-1875) *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, 8 volumes, B. Bance, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « Rapport sur les Mémoires de la Société archéologique de Langres », *Revue des Sociétés savantes des départements*, 2^e série, Volume 1, pp. 730-733.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « Un cours de dessin », *L'Artiste*, Tome V, octobre 1858, pp. 154-156.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « A M. le Rédacteur chef de la Gazette des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1859, pp. 30-33.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « Les mandarins à Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1859, pp. 90-97.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « Première apparition de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1859, pp. 286-295.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « Requête adressée aux Parisiens par un étranger », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1859, pp. 165-169.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1859) « Monographie de l'ancienne abbaye royale de Saint-Yved de Braine (Aisne), par M. Stanislas Prioux », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1859, pp. 84-88.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1860) « Deuxième apparition de Villard de Honnecourt à propos de la renaissance des arts », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1860, pp. 24-31.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1860) « La flèche de Notre-Dame de Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1860, pp. 35-39.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1860) *Lettres pour la Sicile, à propos de événements de juin et de juillet 1860*, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1860) « Ruines de Champlieu », *Revue archéologique* I : 44-54.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1860) « Antiquités nationales. Collection Gaignières de la Bibliothèque bodléienne d'Oxford », *Revue archéologique*, tome I, pp. 219-222.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1861) « Rapport sur le compte rendu des fouilles exécutées à Bourges dans les fondations du palais du duc Jean », *Revue des Sociétés savantes des départements*, 2^e série, Volume 6, pp. 178-179.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1861) « L'église impériale de Saint-Denis », *Revue archéologique* III : 298-310, 345-353.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1861) « Antiquités mexicaines », *Le Moniteur universel*, 11 septembre 1861.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1861) « Notre-Dame », In : *Paris dans sa splendeur*, Charpentier, Paris, Chap. II.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1862) « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1862, pp. 393-402.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1862) « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1862, pp. 525-534.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1862) « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1862, pp. 71-82.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1862) « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1862, pp. 249-255.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1862) « Casque antique trouvé dans un ancien bras de la Seine », *Revue archéologique* V : 225-227.

- Viollet-le-Duc, Eugène (1863) « Préface », In : Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines*, Gide et A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1863) « Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle », *Revue archéologique* VII : 103-118, 184-193, 250-258, 368-370.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1863-1872) *Entretiens sur l'architecture*, 2 volumes, A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) *Intervention de l'État dans l'enseignement des arts et du dessin*, A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) *Réponse à M. Vitet, à propos de l'enseignement des Beaux-Arts*, A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Réponses à l'article de L. Vitet : De l'enseignement des arts du dessin », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1864.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 27 février, pp. 149-155.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 23 avril, pp. 262-265.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 11 juin, pp. 379-382.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 2 juillet, pp. 423-426.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 9 juillet, pp. 444-446.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 30 juillet, pp. 487-492.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 1^{er} octobre, pp. 629-631.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1864) « Cours professés par Viollet-le-Duc à l'École des beaux-arts », Volume I, 8 octobre, pp. 642-645.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1866) « Notice sur l'autel gaulois du musée de Dijon. À propos d'une note communiquée par M. Aurès, ingénieur en chef du département du Gard », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 4(22) : 345.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1866) « De l'architecte dans ses rapports avec l'histoire. Conférence à la Sorbonne du 4 février 1867 », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 4(23) : 353-364.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1866) « Introducción ». In: *Ciudades y ruinas americanas: Mitla, Palenque. Chichen Itzá, Uxmal*, Imprenta Literaria, México.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1867) « Du diplôme d'architecte », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 5(1) : 17-19.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1867) « Étaient pour la reprise en sous-cœuvre des piles de l'église impériale de Saint-Denis », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 5(3) : 33-36.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1867) « Critique : l'art industriel », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 5(15) : 154-157.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1867) « Critique : l'architecture et ses traditions devant le XIX^e siècle », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 5(23) : 217-222.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1867) « Les églises de Paris », In : *Paris Guide*, Hetzel, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven, et Cie., Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1868) « Les arts arabes, par M. Jules Bourgoïn », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 6(3) : 17-20.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1869) *Description et histoire du château de Pierrefonds*, A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1869) « L'école », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 7(11) : 148-150.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1869-1870) « Les monuments historiques », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 7(10) : 132-134.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1869-1870) « Les expositions », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 7(13) : 172-178.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1869-1870) « L'art industriel », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 7(14) : 199-200.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1869) « À propos des arènes de la rue Monge », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 7(15) : 213-214.

- Viollet-le-Duc, Eugène (1869) « Les Réformes », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 7(16) : 228-231.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1871) *Mémoire sur la défense de Paris, septembre 1870, janvier 1871*, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1871) *Description du château d'Arques*, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1871) *Simple dialogue pour servir d'introduction au Mémoire sur la défense de Paris (27 janvier 1871)*, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « Les monuments incendiés de Paris », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 1, pp. 1-6.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « Histoire de la caricature au Moyen Age par M. Champfleury », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 1, pp. 35-39.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts par Lecocq de Boisbaudran », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 1, pp. 45-46.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « De la restauration des anciens édifices en Italie », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 1, pp. 57-59.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « De la poterie gauloise, étude sur la collection Charvet par Henri de Cleuziou », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 1, pp. 145-147.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « Nécrologie de M. Vaudoyer », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 8(3) : 6-7.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « Compte rendu du débat au sein du R.I.B.A. à propos des incendies », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 8(17) : 134-137.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « Les maisons à bon marché en Angleterre », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 8(18) : 141-142.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « La question de l'enseignement en architecture », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 8(19) : 145-146.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) *Description du château d'Arques*, Vve. A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) *De l'étude de la géographie et de la topographie dans l'armée*, J. Dumaine, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1872) « La fortification passagère dans les guerres actuelles », *Journal des sciences militaires*, Volume II, juillet 1872, pp. 339-355.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1873) « Pompéi », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 1, pp. 129-131, 153-155.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1873) *Histoire d'une maison*, J. Hetzel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1873) *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, Gide, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1873) *Méthode d'enseignement du dessin applicable aux écoles professionnelles ou industrielles proposée par les membres du Comité de rédaction de l'Encyclopédie d'architecture*, A. Morel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1874) « Pompéi », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 3, pp. 33-35.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1874) « Projet de château d'eau pour la ville de Rouen », *Encyclopédie d'architecture*, 2^e série, Volume 3, pp. 121-122.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1874) « Lettre de Viollet-le-Duc à Baragnon », *La Tache noire*, 24 mai 1874.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1874) « Lacs supérieurs », *Annuaire du club alpin français*, pp. 277.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1874) *Histoire d'une forteresse*, J. Hetzel, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1874) « Nouvelle carte topographique du massif du Mont-Blanc », *Bulletin de la Société de géographie*, juillet 1874.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1875) « Extrait de la causerie publiée par Viollet-le-Duc dans *Le XIX^e siècle* du 10 mai 1875, au sujet de la voie projetée au travers du jardin des Tuileries », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 11 : 39-40.

Viollet-le-Duc, Eugène (1875) *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, J. Hetzel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1875-1877) « Habitations modernes », In : *L'Encyclopédie d'architecture*, 2 volumes, Vve. A. Morel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1876) « Exposition internationale de Paris en 1878. Rapport présenté au nom de la sous-commission à la commission supérieure des expositions internationales relativement à l'exposition internationale de 1878 », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 12 : 65-66.

Viollet-le-Duc, Eugène (1876) « Conférence de M. Viollet-le-Duc sur l'enseignement des arts du dessin au Palais de l'Industrie, le 19 octobre 1876 », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 12 : 193-196.

Viollet-le-Duc, Eugène (1876) *Le Massif du Mont-Blanc, étude sur sa construction géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, J. Baudry, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1876) *Le Massif du Mont Blanc : carte dressée à 1/40.000 par E. Viollet-le-Duc d'après ses relevés et études sur le terrain de 1868 à 1875 avec l'aide du Dépôt topographique de la Guerre et des levés de M. Mieulet Capitaine d'État-major, gravé par Ehrard*, J. Baudry, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1877) « Texte de la lettre écrite par Viollet-le-Duc au *Journal des débats* publiée le 19 janvier 1877 », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 13 : 23.

Viollet-le-Duc, Eugène (1877) « L'architecture », In : *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels de la France contemporaine*, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1877) *L'art russe : ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, Vve. A. Morel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « La question des Tuileries », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 14: 53-54.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « Reproduction de l'article de Viollet-le-Duc paru dans *Le XIX^e siècle* du 2 juin sur la reconstruction des Tuileries », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 14 : 133-134.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « Aperçu général des bâtiments de l'Exposition universelle de 1878 », *L'Art*, Volume II, pp. 110-114.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « Les Bâtiments de l'Exposition universelle de 1878, aperçu général », *L'Art*, Volume II, pp. 137-140, 145-148, 191-199, 211-216, 233-240, 269-272, 289-318.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « Le Palais du Champ-de-Mars », *L'Art*, Volume III, pp. 11-17, 57-60, 105-108, 121-128, 193-199.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « Le Palais du Trocadéro », *L'Art*, Volume IV, pp. 123-135.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « De la décoration appliquée aux édifices », *L'Art*, Volume VII, pp. 50-58, 75-78, 108-112, 125-130, 147-157.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) « Du rôle de l'art dans les sociétés modernes », *La Science Politique*, octobre-juillet 1878.

Viollet-le-Duc, Eugène (1878) *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, J. Hetzel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1879) « Conclusions du rapport de Viollet-le-Duc relatif au classement des monuments historiques », *Gazette des Architectes et du Bâtiment*, 15:

Viollet-le-Duc, Eugène (1879) « Exposition universelle. Conservation du Palais du Champ-de-Mars », *Gazette des Architectes et du Bâtiment* 15 : 22-24.

Viollet-le-Duc, Eugène (1879) « Discours de Viollet-le-Duc à l'occasion de la distribution des récompenses à l'École municipale de dessin pour les jeunes filles du IX^e arrondissement », *La République française*, 24 juin 1879.

Viollet-le-Duc, Eugène (1879) *Le Siège de La Roche-Pont*, Hetzel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1879) *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, J. Hetzel, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène (1928) *Le château de Pierrefonds*, A. Morancé, Paris.

Conversaciones...

con EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC
y PROSPER MÉRIMÉE

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Ex Convento de Churubusco
Xicoténcatl y General Anaya s/n
San Diego Churubusco, Coyoacán, 04120
Ciudad de México

www.conservacion.inah.gob.mx
valerie_magar@inah.gob.mx

Conversaciones...

con EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC
y PROSPER MÉRIMÉE

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL