

ISSN: 1657-0308 (Impresa)
ISSN: 2357-626X (En línea)

17

Vol.

Nro. 1

REVISTA DE ARQUITECTURA

Arquitectura



UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia

FACULTAD DE DISEÑO

A ORIENTACIÓN EDITORIAL

La *Revista de Arquitectura* (ISSN 16570308 impresa y ISSN 2357626X en línea) es una publicación seriada, arbitrada mediante revisión por pares, indexada y de acceso abierto, donde se publican principalmente resultados de investigación originales e inéditos.

Está dirigida a la comunidad académica y profesional de las áreas afines a la disciplina (Arquitectura y Urbanismo). El primer número se publicó en 1999. Es editada por la Facultad de Diseño y el Centro de Investigaciones –CIFAR– de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA en Bogotá, Colombia.

La revista se estructura en tres secciones correspondientes a las líneas de investigación activas y aprobadas por la institución y una cuarta correspondiente a la dinámica propia de la Facultad de Diseño.

CULTURA Y ESPACIO URBANO. En esta sección se publican los artículos que se refieren a fenómenos sociales en relación con el espacio urbano, atendiendo aspectos de la historia, el patrimonio cultural y físico, y la estructura formal de las ciudades y el territorio.

PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO. En esta sección se presentan artículos sobre el concepto de proyecto, entendido como elemento que define y orienta las condiciones proyectuales que devienen en los hechos arquitectónicos o urbanos, y la forma como estos se convierten en un proceso de investigación y nuevo de conocimiento. También se presentan proyectos que sean resultados de investigación, que se validan a través de la ejecución y transformación en obra construida del proceso investigativo. También se contempla la publicación de investigaciones relacionadas con la pedagogía y didáctica de la arquitectura, el urbanismo y el diseño.

TECNOLOGÍA, MEDIOAMBIENTE Y SOSTENIBILIDAD. En esta sección se presentan artículos acerca de sistemas estructurales, materiales y procesos constructivos, medioambiente y gestión, relacionados con el entorno social-cultural, ecológico y económico.

DESDE LA FACULTAD. En esta sección se publican artículos generados en la Facultad de Diseño relacionados con las actividades de docencia, extensión o internacionalización, las cuales son reflejo de la dinámica y de las actividades realizadas por docentes, estudiantes y egresados; esta sección no puede superar el 20% del contenido con soporte investigativo.

Los objetivos de la *Revista de Arquitectura* son:

- Promover la investigación, el desarrollo y la difusión del conocimiento generado a nivel local, nacional e internacional.
- Conformar un espacio para la construcción de comunidades académicas y la discusión en torno a las secciones definidas.
- Fomentar la diversidad institucional y geográfica de los autores que participan en la publicación.
- Potenciar la discusión de experiencias e intercambios científicos entre investigadores y profesionales.
- Contribuir a la visión integral de la arquitectura, por medio de la concurrencia y articulación de las secciones mediante la publicación de artículos de calidad.
- Publicar artículos originales e inéditos que han pasado por revisión de pares, para asegurar que se cumplen con las normas de calidad, validez científica y ética editorial e investigativa.
- Fomentar la divulgación de las investigaciones y actividades que se desarrollan en la Facultad de Diseño de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA.

Palabras clave de la Revista de Arquitectura: Arquitectura, diseño, educación arquitectónica, proyecto y construcción, urbanismo.

Key words for Revista de Arquitectura: Architecture, design, architectural education, urban planning, design-build.

Idiomas de publicación: Español, Inglés, Portugués, Francés.

Título corto: RevArq

A Foto portada:
Vista de la Tour Eiffel desde la Esplanade du Trocadéro (Palais de Chaillot).
Fotografía : Andrés Ávila Gómez
(junio 2015)
CC BY-ND



A El editor y los autores son responsables de los artículos aquí publicados.

Los autores son los responsables del material gráfico publicado.

Esta revista se acoge una licencia Creative Commons (CC) de Atribución – No comercial Compartir igual, 4.0 Internacional: “El material creado puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original”.

Para más información:
<http://co.creativecommons.org/tipos-de-licencias/>



Universidad Católica de Colombia (2015).
Revista de Arquitectura, 17 (1), 1-112.
ISSN: 1657-0308 E-ISSN 2357-626X

A Especificaciones:

Formato: 34 x 24 cm
Papel: Mate 115 g
Tintas: Negro y policromía
Periodicidad: Anual

A CANJE

OBJETIVO:

La *Revista de Arquitectura* está interesada en establecer canje con publicaciones académicas, profesionales o científicas, del área del Diseño, la Arquitectura y el Urbanismo o la educación superior, como medio de reconocimiento y discusión de la producción científica en el campo de acción de la publicación.

MECANISMO:

Para establecer Canje por favor descargar, diligenciar y enviar al correo electrónico de la Revista el formato:
RevArq FP20 Canjes

A CONTACTO

DIRECCIÓN POSTAL:

Avenida Caracas N° 46 - 72. Universidad Católica de Colombia.
Bogotá D.C.- Colombia
Código postal: 111311

Centro de Investigaciones (CIFAR).
Sede El Claustro. Bloque “L”, 4 piso, Diag. 46ª No. 15b-10.
Arq. César Andrés Eligio Triana

Teléfonos: +57 (1) 3277300 - 3277333
Ext. 3109; 3112 ó 5146
Fax: +57 (1) 2858895

CORREO ELECTRÓNICO:

revistadearquitectura@ucatolica.edu.co
cifar@ucatolica.edu.co

PÁGINA WEB:

http://editorial.ucatolica.edu.co/ojsucatolica/revistas_ucatolica/index.php/RevArq/

EDITOR:

Mg. en Arq. César Andrés Eligio Triana
celigio@ucatolica.edu.co





UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA

PRESIDENTE

Édgar Gómez Betancourt

VICEPRESIDENTE - RECTOR

Francisco José Gómez Ortiz

VICERRECTOR JURÍDICO Y DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Edwin de Jesús Horta Vásquez

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

Édgar Gómez Ortiz

DECANO ACADÉMICO

Elvers Medellín Lozano

DIRECTORA DE INVESTIGACIONES

Elisa Urbina Sánchez

DIRECTORA EDITORIAL

Stella Valbuena García

FACULTAD DE DISEÑO

DECANO

Werner Gómez Benítez

DIRECTOR DE DOCENCIA

Jorge Gutiérrez Martínez

DIRECTOR DE EXTENSIÓN

Adriana Pedraza Pacheco

DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN

Hernando Verdugo Reyes

DIRECTOR DE GESTIÓN DE CALIDAD

Augusto Forero La Rotta

COMITÉ ASESOR EXTERNO

FACULTAD DE DISEÑO

Alberto Miani Uribe

Giovanni Ferroni Del Valle

Samuel Ricardo Vélez

Lorenzo Castro

FACULTAD DE DISEÑO

CENTRO DE INVESTIGACIONES - CIFAR

REVISTA DE ARQUITECTURA

Arquitectura

REVISTA DE ACCESO ABIERTO, ARBITRADA E INDEXADA

Publindex Categoría B. Índice Bibliográfico Nacional IBN. Colombia.

Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica. México.

Proquest. ProQuest Research Library ProQuest Research Library ProQuest Research Library Estados Unidos

Ebsco. EBSCOhost Research Databases. Estados Unidos.

Latindex. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Directorio y catálogo). México.

Clase. Base de datos bibliográfica de revistas de ciencias sociales y humanidades. Universidad Autónoma México.

Dialnet. Fundación Dialnet - Biblioteca de la Universidad de La Rioja. España.

Actualidad Iberoamericana. (Índice de Revistas) Centro de Información Tecnológica (CIT). Chile.

Arla. Asociación de revistas latinoamericanas de arquitectura.

EDITORIAL

Av. Caracas N° 46 - 72, piso 5

Teléfono: 3277300 Ext. 5145

editorial@ucatolica.edu.co

www.ucatolica.edu.co

http://publicaciones.ucatolica.edu.co/



IMPRESIÓN:

ESCALA Taller Litográfico

Calle 30 N° 17-52 - (057 1) 2320482

Junio de 2015

REVISTA DE ARQUITECTURA

DIRECTOR

Werner Gómez Benítez

EDITOR

César Andrés Eligio Triana

EDITOR ASOCIADO

Andrés Ávila Gómez

EDITOR DE SECCIÓN

Carolina Rodríguez Ahumada

CONSEJO EDITORIAL

Werner Gómez Benítez

Jorge Gutiérrez Martínez

César Andrés Eligio Triana

Hernando Verdugo Reyes

EQUIPO EDITORIAL

COORDINADORA EDITORIAL

María Paula Godoy Casasbuenas

mpgodoy@ucatolica.edu.co

DISEÑO Y MONTAJE

Juanita Isaza

juanaisaza@gmail.com

TRADUCTORES

INGLÉS

Massayel Cuéllar Hernández

massacuellar@gmail.com

FRANCÉS

Andrés Ávila Gómez

andresavigom@gmail.com

CORRECTORA DE ESTILO

María José Díaz Granados M.

mariajose_dgm@yahoo.com.co

PÁGINA WEB

Centro de investigaciones (CIFAR)

DISTRIBUCIÓN Y CANJES

Claudia Álvarez Duquino

calvarez@ucatolica.edu.co

COMITÉ EDITORIAL

CULTURA Y ESPACIO URBANO

A Sonia Berjman, PhD

ICOMOS-IFLA, Buenos Aires, Argentina

Beatriz García Moreno, PhD

Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia

Juan Carlos Pérgolis, MSc

Universidad Piloto de Colombia. Bogotá, Colombia

René Julio Castillo, MSc PhD (Estudios)

Universidad del Rosario. Bogotá, Colombia

PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO

A Jean-Philippe Garric, PhD, HDR

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Paris, Francia

Hugo Mondragón López, PhD

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile

Juan Pablo Duque Cañas, PhD

Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia

Germán Darío Correal Pachón, MSc

Universidad Católica de Colombia. Bogotá, Colombia

TECNOLOGÍA, MEDIOAMBIENTE Y SOSTENIBILIDAD

A Luis Gabriel Gómez Azpeitia, PhD

Universidad de Colima. Colima, México

Luis Carlos Herrera Sosa, PhD

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

COMITÉ CIENTÍFICO

Jorge Grané del Castillo, MSc

Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica

Javier Peinado Pontón, MSc

Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Jorge Alberto Villamizar Hernández

Universidad Santo Tomás. Bucaramanga, Colombia

Augusto Forero La Rotta, MSc

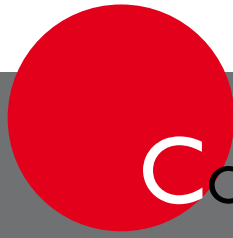
Universidad Católica de Colombia. Bogotá, Colombia

Luis Álvaro Flórez Millán, MSc

Universidad Católica de Colombia. Bogotá, Colombia

Elvia Isabel Casas Matiz, MSc

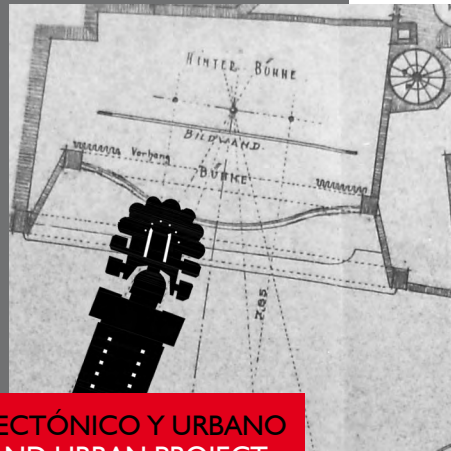
Universidad Católica de Colombia. Bogotá, Colombia



CONTENIDO



CULTURA Y ESPACIO URBANO
CULTURE AND URBAN SPACE
CULTURE ET ESPACE URBAIN
6 - 17



PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO
ARCHITECTURAL AND URBAN PROJECT
PROJET ARCHITECTURAL ET URBAIN
18 - 103



DESDE LA FACULTAD
FROM THE FACULTY
DE LA FACULTÉ
104 - 110



BARRIOS ALTOS: CARACTERIZACIÓN DE UN CONJUNTO DE BARRIOS TRADICIONALES EN EL MARCO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA

ANGIE SHIMABUKURO

PÁG.6



TEATROS DE PAPEL 1765-1860
¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO "A LA FRANCESA"?

MARIBEL CASAS-CORREA

PÁG.18

«ELDORADO» À LA FRANÇAISE OU À L'ALLEMANDE?

UNE ÉTUDE COMPARÉE DES CINÉMAS DE STRASBOURG

SHAHRAM HOSSEINABADI

PÁG.32

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA

UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PÁG.44

PRODUCTION THÉORIQUE ET DIFFUSION DES MODÈLES

DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

AMANDINE DIENER

PÁG.62

ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS EN EL SIGLO XIX

LUIS MANUEL JIMÉNEZ-MADERA

PÁG.73

EVANGELIZACIÓN Y PRECARIEDAD

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA SIN CORPORACIONES NI ACADEMIAS EN LA NUEVA GRANADA

LUCÍA ARANGO-LIÉVANO

PÁG.85

POUR UNE HISTOIRE DE LA TRANSFORMATION DES ÉDIFICES

COMPOSER AVEC LA PRÉEXISTENCE

LAURE JACQUIN

PÁG.92



UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES EN LENGUA FRANCESA

BIBLIOGRAFÍA SELECTA: 2000-2015

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PÁG.101



ESTUDIO DE LOS IMAGINARIOS SOCIALES URBANOS DESDE LAS PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS

FABIÁN ADOLFO AGUILERA-MARTÍNEZ

PAULA ALEJANDRA VARGAS-NIÑO

NATALIA ISABEL SERRANO-CRUZ

MARÍA CAMILA CASTELLANOS-ESCOBAR

PÁG.104



PERSPECTIVES CROISÉES SUR LE DOCTORAT EN ARCHITECTURE

Jean-Philippe Garric¹

Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris (France)

MOTS CLÉS : Histoire de l'architecture, recherche architecturale, formation doctorale, histoire culturelle, transfert culturel

Le choix de la revue d'architecture de l'*Universidad Católica de Colombia* de publier un numéro consacré au doctorat en architecture et en histoire de l'architecture en France, à partir d'une sélection de travaux réalisés par de jeunes chercheurs latino-américains, français, ou étrangers vivants en France, donne corps de façon originale et inédite à une réalité internationale qui n'est pas nouvelle, mais qui ouvre aujourd'hui de nouvelles perspectives.

Dans un panorama universitaire mondial de plus en plus multipolaire, le modèle universitaire français, qui continue de développer une alternative au modèle nord-américain dominant, regarde ses échanges avec les mondes universitaires hispaniques et lusophones, comme prioritaires. Pour autant, l'origine de cette publication n'est en rien institutionnelle, reflétant une réalité humaine et un parti pris subjectif, elle résulte au contraire d'une expérience au quotidien : fruit des rencontres et des échanges entre doctorants, qui ont pris corps dans le contexte de séminaires doctoraux, de journées d'études ou de façon plus informelle, et de la détermination d'Andrés Ávila Gómez à donner lieu à ces connivences et à ces pratiques intellectuelles convergentes, ou du moins confrontées. Il est remarquable que les auteurs invités à participer, architectes de formation à une seule exception près, abordent les domaines de l'architecture et de la ville, du patrimoine et de l'histoire, suivant des démarches qui relèvent très majoritairement de l'histoire culturelle et qui s'en revendiquent. Il faut sans doute se réjouir de voir ainsi des étudiants disposant par ailleurs de tous les outils pour aborder et analyser les édifices, dans leur conformation physique et leur organisation spatiale, choisir d'interroger leur discipline du point de vue de sa relation à la société et ne pas s'enfermer dans des approches formelles ou internalistes.

¹ Architecte DPLG (École d'Architecture de Toulouse).

Pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

DEA Projet architectural et urbain (Paris 8 / Ensa Paris-Belleville).

Doctorat en Urbanisme et Aménagement (Université Paris 8, directrice : Françoise Choay).

HDR Habilitation à diriger les recherches (Université Paris-Est, tuteur : Jean-Louis Cohen).

Professeur d'Histoire de l'Architecture à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Directeur du Labex CAP : Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoines.

Directeur des collections d'architecture des éditions Mardaga.

Projet d'exposition actuel : *Charles Percier (1764-1838): Revolutions in Architecture and Design*, Bard Graduate Center Gallery - New York, November 2016 - February 2017

Publications:

(2014) *Vers une agritecture : architecture des constructions agricoles (1789-1950)*, Bruxelles : Mardaga.

(2012) *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*, Paris : Belin.

(2006) *La Chapelle expiatoire, Itinéraire du patrimoine*, Paris : Editions du patrimoine.

(2004) *Recueils d'Italie, les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège : Mardaga.

jean-philippe.garric@univ-paris1.fr

Garric, J. P. (2015). Perspectives croisées sur le doctorat en architecture. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 3-5. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.1



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.1>

La formation des modèles et leur diffusion à travers l'enseignement et la presse est abordée par Maribel Casas Correa à propos des théâtres français entre le Siècle des Lumières et le Second Empire ; par Amandine Diener à propos de la formation des architectes en France de la Révolution à la veille de Mai 68 ; puis, enfin, par Andrés Ávila Gómez à propos des salles de cinéma dans des publications d'architecture des années 30. Tandis que l'organisation des cadres professionnels de la production du bâti, dans le contexte spécifique de la *Nueva Granada* coloniale, est au cœur de l'étude de Lucía Arango Liévano, qui ouvre aussi à l'autre grand thème présent dans ces articles : celui des transferts culturels qui se développent entre nations européennes, comme dans le cadre inégal de relations de domination ou d'échanges asymétriques entre centre et périphérie.

La contribution de Shahram Hosseinabadi, à propos des cinémas strasbourgeois produits successivement sous domination allemande puis française, se range dans la première catégorie, permettant de discuter à la fois de la construction et de l'affirmation de réalités nationales et de leur hybridation dans l'Europe du XX^e siècle. Celle de Luis Manuel Jiménez Madera, sur les élèves architectes latino-américains de l'École des Beaux-Arts de Paris au XIX^e siècle, appartient au contraire à la seconde catégorie. Bien qu'ils soient plus directement tournés vers des enjeux contemporains du projet architectural et de l'aménagement urbain en contexte patrimonial, les textes de Laure Jacquin et d'Angie Shimabukuro n'échappent pas à cette double thématique culturelle et internationale. La première inscrit clairement sa démarche dans un questionnement diachronique, qui interroge le passé à l'aune de questions actuelles, pour informer en retour le présent. La mutation qu'elle vise, celle de l'intervention contemporaine dans les monuments historiques, est sous-tendue par l'internationalisation d'un regard patrimonial longtemps déterminé par des cadres nationaux. La seconde, qui s'intéresse au Centre historique de Lima étudié à l'inverse la façon dont des injonctions patrimoniales internationales se projettent et s'adaptent à une réalité locale.

Ainsi, ce numéro décrit une actualité de la recherche architecturale en France, qui est marquée par une attention partagée aux méthodes de l'histoire culturelle, comme aux transferts internationaux. Le panorama original qu'il propose permet de prendre date, en donnant corps à l'hypothèse stimulante d'une réalité internationale, à la fois par ses objets, par ses méthodes et par ces acteurs.

PERSPECTIVAS CRUZADAS EN TORNO AL DOCTORADO EN ARQUITECTURA

Jean-Philippe Garric

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. París (Francia)

PALABRAS CLAVE: Historia de la arquitectura, investigación en arquitectura, formación doctoral, historia cultural, transferencia cultural

La decisión de la *Revista de Arquitectura* de la Universidad Católica de Colombia, de publicar un número dedicado a investigaciones de doctorado en arquitectura y en historia de la arquitectura en Francia, mediante una selección de trabajos realizados por jóvenes investigadores latinoamericanos, franceses y extranjeros residentes en Francia, materializa de manera original e inédita una realidad internacional que, sin ser novedosa, abre actualmente nuevas perspectivas.

En un panorama universitario mundial cada vez más multipolar, el modelo universitario francés, que continúa desarrollando una alternativa al modelo norteamericano dominante, contempla los intercambios con escenarios universitarios hispanoamericanos y lusoparlantes, como prioritarios. Y, sin embargo, evidenciando una realidad humana así como un sesgo subjetivo, encontramos que el origen del presente número no ha sido institucional sino que surge, por el contrario, de una experiencia cotidiana: este es el fruto de encuentros entre doctorandos realizados en el contexto de seminarios doctorales, de jornadas de estudio y de intercambios más informales, así como de la determinación de Andrés Ávila Gómez de concretar este tipo de prácticas intelectuales convergentes y, ante todo, comparadas.

Cabe destacar que los autores invitados a participar —arquitectos de formación, con una sola excepción—, abordan ámbitos de la arquitectura y de la ciudad, del patrimonio y de la historia, siguiendo enfoques propios de la historia cultural, y que se reconocen en esta. Sin lugar a dudas, es importante constatar que los doctorandos cuentan además con todas las herramientas para analizar los edificios tanto en su configuración física como en su estructura espacial, y para elegir la forma como se interroga la propia disciplina desde la perspectiva de su relación con la sociedad, sin limitarse a enfoques formales o internalistas.

La configuración de modelos y su difusión a través de la enseñanza y de la prensa es abordada por Maribel Casas Correa en el caso de los teatros franceses del Siglo de las Luces hasta el Segundo Imperio; por Amandine Diener a propósito de la formación de los arquitectos en Francia desde la Revolución hasta la víspera de Mayo del 68; y, finalmente, por Andrés Ávila Gómez en el caso de las salas de cine en las publicaciones de arquitectura de los años treinta.

Por otro lado, la organización de los mandos profesionales de la construcción en el contexto específico de la Nueva Granada colonial, constituye el núcleo del estudio de Lucía Arango Liévano, abriendo así el otro tema fundamental que se hace presente en esta serie de artículos: las transferencias culturales que tienen lugar entre naciones europeas y también en el marco desigual de relaciones de dominación o de intercambios asimétricos entre centro y periferia.

El texto de Shahram Hosseinabadi, que trata sobre los cineastas estrasburgueses producidos sucesivamente bajo la dominación alemana y francesa, se inscribe en la primera categoría, interrogando de manera simultánea la construcción y la afirmación de las realidades nacionales en la Europa del siglo XX, así como su hibridación. Luis Manuel Jiménez Madera se ocupa en su texto —el cual se inscribe en la segunda categoría— de los alumnos latinoamericanos en arquitectura en el seno de la École des Beaux-Arts de París durante el siglo XIX.

Aunque orientados más precisamente hacia cuestiones contemporáneas del proyecto arquitectónico y del ordenamiento urbano en el contexto patrimonial, los textos de Laure Jacquin y de Angie Shimabukuro, no escapan a esta doble temática cultural e internacional. Jacquin inscribe manifiestamente su planteamiento en una problemática diacrónica que a partir de cuestionamientos actuales, interroga el pasado para luego orientar el presente; para ello, aborda la intervención contemporánea en monumentos históricos, considerándola como transformación que hoy se sustenta en la internacionalización de la mirada patrimonial, la cual durante un largo tiempo fue definida por marcos nacionales. Desde otro ángulo, Shimabukuro, al tratar el Centro histórico de Lima, estudia la forma en la cual los lineamientos internacionales sobre patrimonio se proyectan y se adaptan a una realidad local específica.

De esta forma, el presente número describe una actualidad de la investigación en arquitectura en Francia, marcada por la atención compartida respecto a los métodos de la historia cultural y a las transferencias internacionales. La perspectiva original que este número propone materializa la sugestiva hipótesis de una realidad internacional que engloba a la vez tanto objetivos como métodos y actores.



Ⓐ Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Foto: Andrés Ávila. 2015

CROSSED PERSPECTIVES AROUND THE DOCTORATE IN ARCHITECTURE

Jean-Philippe Garric

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Paris (Francia)

KEY WORDS: History of architecture, architectural research, doctoral training, cultural history, cultural transfer

The decision of the Architecture's Magazine at Universidad Católica de Colombia, dedicated to publish a doctoral research in architecture and architectural history in France, through a selection of works by young Latin American researchers, French and foreign residents in France, materializes in an original and unprecedented way an international reality that even without being innovative, actually opens up new perspectives.

In an increasingly multipolar world university landscape, the French university model, continues to develop an alternative to the dominant American model, by including exchanges with Latin American and Portuguese-speaking university settings as a priority. And yet, showing a human reality and a subjective bias, we find the origin of this issue has not been institutional but arises, however, as a daily experience: this is the result of meetings between PhD's made in the context of doctoral seminars, study days and more informal exchanges as well as the determination of Andrés Ávila Gómez to realize this type of convergent intellectual practices and compared, above all.

Notably, those invited to participate -Architects, with one exception-, address fields of architecture and town, heritage and history, following their own approaches to cultural his-

tory, and recognized here. Undoubtedly, it is important to note that candidates also have all the tools to analyze the buildings both in its physical configuration and its spatial structure, and to choose the way the discipline itself is questioned from the perspective of their relationship with society, without limitation formal or internalists approaches.

The modeling and dissemination through education and the media is approached by Maribel Casas Correa in the case of the French theater of the Enlightenment to the Second Empire; by Amandine Diener concerning the training of architects in France from the Revolution to the eve of May '68; and finally by Andrés Ávila Gómez in the case of cinemas in architectural publications in the thirties.

On the other hand, the organization of professional construction managers in the specific context of colonial New Granada, is the core of study by Lucia Arango Lievano, opening another fundamental issue that is present in this series: the cultural transfers that take place between European nations and also in the context of unequal relations of domination or asymmetric exchanges between center and periphery.

Shahram Hosseinabadi's text, which deals with the Strasbourg cinemas produced successively under the German and French domination, falls into the first category, simultaneously questioning the construction and affirmation of national realities in Europe in the twentieth century and their hybridization. Luis Manuel Jimenez Madera deals in his text-which falls in the second category-with the Latin American students in architecture within the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the XIXth century.

Although more precisely oriented towards contemporary issues of architectural design and urban planning in the heritage context, Laure Jacquin and Angie Shimabukuro's texts do not escape this double cultural and international issues. Jacquin clearly fits her diachronic approach problematic from current questions, then interrogates the past to guide the present; for it addresses the contemporary intervention in historical monuments, considering it as a today's transformation is based on the internationalization of the heritage perspective, which for a long period of time was defined by national frameworks. From another angle, Shimabukuro, by treating the historical center of Lima, explores ways in which international guidelines on equity are projected and adapted to specific local conditions.

Thus, this magazine describes the present research in architecture in France, marked by shared care on methods of cultural history and international transfers. The original perspective that this number intends materializes the suggestive hypothesis of an international reality that encompasses methods as well as both objectives and actors.



▲ Galerie de l'architecture moderne et contemporaine (Cité de l'architecture & du patrimoine)

Foto: Andrés Ávila. 2015

BARRIOS ALTOS:

CARACTERIZACIÓN DE UN CONJUNTO DE BARRIOS TRADICIONALES EN EL MARCO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA

Angie Shimabukuro

Université Paris 7 Diderot, Paris (Francia)

Laboratoire ICT (Identités, Cultures, Territoires) École Doctorale 382 (Economies, Espaces, Sociétés, Civilisations)

Shimabukuro, A. (2015). Barrios Altos: caracterización de un conjunto de barrios tradicionales en el marco del Centro Histórico de Lima. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 6-17. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.2



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.2>

Arquitecta, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima (Perú).

Master 1 Histoire de l'art, Université de Besançon.

Master 2 Recherche: Ville, architecture, patrimoine, Université Paris 7 et École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine.

Doctoranda en Histoire et Civilisations, en la Université Paris 7, École Doctorale 382 Economies, Espaces, Sociétés, Civilisation; Laboratoire Identités, Cultures, Territoires EA 337.

Recientemente, ha participado en el coloquio VII Rencontres doctorales de Lettres Langues Sciences Humaines et Sociales, titulado "La pluridisciplinarité à l'œuvre", Paris (Francia), con la ponencia "Calles de Barrios Altos et mémoire du passé".

Ha sido distinguida con la beca Víctor Hugo (2011-2012) otorgada por la ciudad de Besançon y la región de Franche-Comté; con la beca del Gobierno Francés (2012-2013 y 2013-2014); y con la beca de estudio de la Fondation pour les Monuments Historiques bajo la égida de la Fundación de Francia (2013-2014).

angieshimabukuro@gmail.com

BARRIOS ALTOS: CARACTERIZACIÓN DE UN CONJUNTO DE BARRIOS TRADICIONALES EN EL MARCO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA

RESUMEN

Desde 1991, una significativa parte del Centro Histórico de Lima (CHL) está incluida en el área inscrita en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). Barrios Altos es un sector urbano tradicional que hace parte del CHL, y que sobresale debido a la notable riqueza que representa su patrimonio cultural, material e inmaterial, pero también por su condición de sector pobre y marginado, y deteriorado en sus condiciones de habitabilidad. A partir de la búsqueda y recolección de información en Francia, España y Perú, este artículo tiene por objetivo exponer la situación histórica de Barrios Altos, su proceso de patrimonialización —contexto nacional y de la humanidad— y los hallazgos preliminares sobre la recuperación del CHL a través de las campañas de concientización y de las intervenciones municipales en los espacios públicos de dicho sector, entre los cuales sobresalen dos casos emblemáticos: el Mercado Central y el Barrio Chino.

PALABRAS CLAVE: ambiente construido, espacio público, patrimonio cultural, renovación urbana, sector urbano.

BARRIOS ALTOS: CHARACTERIZING OF A SET OF TRADITIONAL NEIGHBORHOODS WITHIN LIMA'S HISTORIC CENTER

ABSTRACT

Since 1991 a significant part of the Historic Center of Lima (HCL) has been included within the inscribed list of Cultural Heritage of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) area. Barrios Altos is a traditional urban sector, which is part of HCL and outstanding due to the remarkable richness of its cultural, tangible and intangible heritage but also for being a poor and marginalized sector with declining living conditions. With research and information gathered in France, Spain and Peru, this article aims to explain the historical situation of Barrios Altos, the patrimonialization process -national and humanity context- and preliminary findings on recovery of the HCL through awareness campaigns and municipal interventions at public spaces of this sector, among which stand two emblematic cases: the Central Market and Chinatown.

KEY WORDS: Constructed environment, public space, cultural heritage, urban renewal, urban area.

BARRIOS ALTOS : CARACTÉRISATION D'UN ENSEMBLE DE QUARTIERS TRADITIONNELS DANS LE CADRE DU CENTRE HISTORIQUE DE LIMA

RÉSUMÉ

Depuis 1991, une partie significative du Centre Historique de Lima - CHL figure sur la liste du Patrimoine Culturel de l'Humanité par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture UNESCO. Barrios Altos est un secteur urbain traditionnel situé dans le CHL, possédant une remarquable richesse représentée par son patrimoine culturel, matériel et immatériel, laquelle coexiste avec des conditions de marginalité et de pauvreté, dans un environnement gravement dégradé. La recherche et collecte de données en France, Espagne et Pérou, nous permet d'exposer dans cet article le développement historique de Barrios Altos, son processus de patrimonialisation —dans le contexte national et global—, ainsi qu'une série de découvertes préliminaires liées à la récupération du CHL, moyennant les campagnes de sensibilisation et les interventions municipales dans les espaces publics du secteur, parmi lesquels se distinguent deux cas emblématiques : les Halles Centrales et le Quartier Chinois.

MOTS CLÉS : Environnement bâti, espace public, patrimoine culturel, renouvellement urbain, secteur urbain

Recibido: noviembre 14/2014

Evaluated: abril 14/2015

Aceptado: mayo 29/2015

INTRODUCCIÓN

El presente artículo surge a partir de la Tesis Doctoral en Histoire et Civilisations titulada “Préserver le patrimoine de Barrios Altos de Lima”, inscrita en la Escuela Doctoral 382 (ED 382)¹ “Economies, Espaces, Sociétés, Civilisation (EESC): Pensée critique politique et pratiques sociales”, desde el 30 de agosto del 2013², inscrita en el laboratorio de investigación³ “Identités-Cultures-Territoires (ICT)⁴, Equipe d’Accueil”⁵ (EA 337) de la Universidad Paris Diderot - Paris 7.

La investigación es dirigida por la doctora historiadora Anna Caiozzo-Roussel, directora del laboratorio ICT (EA 337), habilitada para dirigir investigaciones (maître de conférences HDR). Cabe remarcar que la investigación está inscrita bajo una perspectiva de interés directo del laboratorio ICT, enfocándose en el Eje 4: “Saberes, representaciones, transferencias”⁶, donde la transferencia cultural y las miradas cruzadas son su esencia. Por esta razón, la investigación será construida alrededor de una reflexión sobre la interculturalidad tanto en sus dimensiones sociales como globales. En cuanto a las entidades financiadoras de la presente investigación, desde el año 2013 se han obtenido tres becas de estudio: la beca de la Fondation pour les Monuments Historiques, bajo la égida de la Fundación de Francia (2013-2014) —nueve becas fueron otorgadas a estudiantes de diversos campos: historia

del arte, arquitectura, derecho, economía, ciencias, entre otros, con el fin de alentar y apoyar el desarrollo de estudios ligados al patrimonio cultural—; la Bourse du Gouvernement Français (BGF) – Couverture Sociale (2013-2014), y la Bourse Jean Walter-Zellidja (2014-2015) otorgada por la Académie Française para estudiantes francófonos inscritos en doctorado, que desean profundizar su formación o emprender investigaciones personales en el extranjero.

En investigaciones previas ligadas a la formación a nivel de maestría, se analizó la evolución de los proyectos del Plan de Salvaguarda y de Puesta en Valor (PSMV) a partir de 1969 hasta el 2013. La Ley Malraux (Ley del 4 de agosto de 1962) dio el paso, de una protección de edificaciones (monumentos históricos) a una protección global (conjunto urbano coherente), creándose así en 1964 la delimitación de un área geográfica denominada “Secteur de Sauvegarde”, en el barrio del Marais, y en 1969 se generó el primer PSMV de Francia. El análisis pone en evidencia el resultado de un proceso lento, tanto de definición como de adaptaciones sucesivas, y de un constante desfase entre los objetivos definidos desde el punto de vista de la reglamentación y las aplicaciones del PSMV. Hoy en día, más que los aspectos de salvaguarda, son los de la valoración del patrimonio los que están en juego. La convergencia del PSMV con los documentos de planificación urbana, como el Plan de Acondicionamiento de Desarrollo Sostenible (PADD) y el Plan Local de Urbanismo (PLU), ponen de manifiesto una fusión reglamentaria, una visión híbrida entre la protección del patrimonio y la planificación urbana.

Con el fin de proporcionar conocimientos para el desarrollo de la ciudad de Lima —ciudad natal—, se ve la necesidad de fusionar ambos deseos y proponer un tema de Tesis Doctoral ligado a la preservación y recuperación del Centro Histórico de Lima. Es así como, a partir de la investigación realizada en la maestría, nace la idea de analizar este sector bajo un enfoque diferente, a través de un conjunto de lecciones aprendidas, tomando como referencia la casuística del Marais, sirviéndonos de él como elemento de juicio para el análisis del CHL.

Dicho intercambio de experiencias, en donde se realiza una reinterpretación a partir de referencias francesas, tiene como fin anticipar algunas problemáticas que podrían ser evitadas a partir de esta investigación prospectiva; es por ello que adicionalmente se profundizará en el estudio y se introducirán otras variables que puedan ser de utilidad para el análisis del Centro Histórico de Lima, produciendo un componente de sujetos patrimoniales de acuerdos sociales que no se

1 La ED 382 es una escuela pluridisciplinaria que recibe investigaciones sensibles a la espacialidad multipolar del mundo y a sus temporalidades múltiples. La investigación está guiada por un espíritu crítico que no se disocia de los problemas epistemológicos. Cuatro grandes ejes transversales ordenan las interfaces y las intersecciones entre el trabajo que se lleva a cabo:

La dimensión internacional y el comparatismo.

La construcción social, a largo plazo, de las identidades y alteridades.

Las relaciones entre los fenómenos naturales y sociales.

La innovación conceptual y metodológica en ciencias humanas y sociales.

2 Disponible en: <http://www.theses.fr/s106826>

3 Disponible en: <http://www.ict.univ-paris-diderot.fr/fr/membres/ashimabukuro-shimabukuro>

4 El ICT EA 337 es un laboratorio transdisciplinario que agrupa historiadores cuyas investigaciones abarcan diferentes periodos (desde la Edad Media hasta la época contemporánea) y civilizaciones de diferentes aires culturales (anglicista, germánico e hispánico). Su proyecto científico ha sido construido alrededor de una voluntad reafirmada de apertura pluridisciplinaria y de desarrollar, gracias a este diálogo, una aproximación crítica de la historia global que comporta una reflexión sobre el mundo como un conjunto de aires culturales e históricos.

5 Equipo de Acogida (EA) 337.

6 El eje 4 reagrupa miembros del laboratorio cuyos trabajos fijan su mirada en la historia de los saberes y de las representaciones, sus construcciones, su circulación, sus usos sociales, desde la Edad Media hasta nuestros días. Las temáticas abordadas cubren los campos jurídicos, religiosos, médicos, administrativos o económicos, así como las ciencias y las técnicas. Ellas se fijan esencialmente en Europa, pero ponen énfasis en las formas del encuentro, intercambio y meditación, abriéndose a áreas geográficas amplias (América, Oriente, Asia).

desarrollaron en la investigación de maestría. En las conclusiones del coloquio de Quito⁷ sobre la preservación de los centros históricos ante el crecimiento de las ciudades contemporáneas, se define como centros históricos a "...todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo" (1997, p. 1). En mayo 1992, la "Carta de Veracruz. Criterios para una política de actuación en los centros históricos de Iberoamérica"⁸, explica que: "Entendemos como centro histórico un conjunto urbano de carácter irreplicable en el que van marcando su huella los distintos momentos de la vida de un pueblo, formando la base en la que se asientan sus señas de identidad y su memoria social" (1992, p. 1).

Todo ello conduce a considerar al centro histórico como el núcleo antiguo de una ciudad, con un valor simbólico, económico y social. Así, su revalorización debe considerar no solo los monumentos históricos, sino también los habitantes que son los protagonistas de la protección cultural (Dias, 2001, p. 347).

Centro Histórico de Lima es una estructura socioeconómica, espacial y cultural, que da testimonio de un periodo significativo de la historia de la ciudad, constituye expresión de la creatividad cultural de la comunidad local y mantiene las características y calidades de vida propias de núcleos urbanos en actividad (art. 25) (Ordenanza 201, 1999).

Así, el Centro Histórico de Lima pertenece a una parte del área inscrita en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad definida por la Unesco desde 1991. Es testigo de la arquitectura y del desarrollo urbano de una ciudad colonial española, y representa una expresión excepcional y auténtica de un proceso cultural regional⁹. Presenta singularidades urbanas —como estrechez del viario, manzanas divididas y preservación de monumentos históricos— frente a la insuficiente inversión, despoblamiento creciente, degradación del patrimonio construido, deterioro generalizado del hábitat, etc. En este contexto, Barrios Altos es, entonces, un sector urbano tradicional del CHL, uno de los más representativos y que aún concentra una gran cantidad de inmuebles deteriorados, en proceso de colapso estructural, hacinados y tugurizados.

¿Mediante qué proceso histórico de Barrios Altos ha sido reconocido el estado de degradación física y socioeconómica? ¿Cómo se efectúa el proceso de patrimonialización cultural de la ciudad a nivel nacional e internacional? ¿Cuáles son las perspectivas para recuperar el CHL y principalmente Barrios Altos?

7 Disponible en: informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/viewFile/1473/1639. Consultado mayo 21, 2015.

8 Disponible en http://ipce.mcu.es/pdfs/1992_Carta_veracruz.pdf. Consultado febrero 28, 2015.

9 Disponible en: <http://whc.unesco.org/fr/list/500/>

METODOLOGÍA

El punto de partida para la búsqueda y recolección de información relacionada con el tema ha sido Francia (París), posteriormente se realizó un viaje corto a España (Madrid y Sevilla) y una estadía larga en Perú (Lima) —país del lugar de estudio—.

- En París se consultó la Bibliothèque Nationale de France (BnF), Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Palais de Chaillot), Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine - Centre de Recherche et de Documentation sur les Amériques (IHEAL-CREDA), Bibliothèque de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Bibliothèque Clignancourt de l'Université Paris-Sorbonne - Paris 4, Bibliothèque de l'Université Paris Diderot - Paris 7, y la Bibliothèque Interuniversitaire Sorbonne (BIS).
- En España existen investigaciones que han abordado el tema bajo una perspectiva de aproximación latinoamericana. En algunos casos específicos, se encuentran tesis de peruanos que han realizado estudios de posgrado en diversas instituciones españolas, algunos de ellos han estudiado en particular la ciudad de Lima. Dado que España no es un país donde la información se encuentre centralizada —como lo es Francia con París—, se han visitado las ciudades de Madrid y Sevilla. En Madrid se consultó: Universidad Complutense de Madrid (Biblioteca histórica y Servicios de Tesis Doctorales), Universidad Politécnica de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Escuela de Bellas Artes de San Fernando y Universidad Alfonso X el Sabio (UAX). En Sevilla se visitó: Archivo de Indias (Sevilla), Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y Universidad de Sevilla.
- En Perú se visitaron algunas de las instituciones importantes de la ciudad de Lima: Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Biblioteca del Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima (Prolima), Biblioteca Nacional del Perú, Biblioteca de Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería (FAUA-UNI), Biblioteca de la Sección de posgrado de la FAUA-UNI, entre otras.

Existen trabajos publicados que mencionan Barrios Altos como parte de la Lima fundacional y que la llevan en su evolución hacia el final de la época virreinal, y ya luego entrado en el siglo XIX e inicios del siglo XX; sin embargo, no existe una publicación sobre Barrios Altos en el periodo 1820-1880 (Reyes, 2004, p. 135). Numerosos investigadores han escrito sobre el proceso histórico del CHL, como: Juan Bromley y José Barbagelata (1945), Eduardo Arroyo (1994), Luis Dórich (1996), Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (1995), entre otros. En la pesquisa de fuentes

escritas, no solo se han consultado los documentos que explican con detalle el caso preciso de Barrios Altos —como el artículo de Alejandro Reyes Flores, “Historia Urbana de Lima: Los Barrios Altos 1820-1880”, elaborado en 2004, un documento notable que testimonia el avance de una investigación sobre la reconstrucción de la trama demográfica, social y económica de las calles y familias de Barrios Altos—, sino también los documentos que analizan el sector urbano en comparación con otros barrios de características similares, como por ejemplo: el libro *Vivir en el “centro”*, vivienda e inquilinato en los barrios céntricos de la metrópolis de América Latina, editado por Hans Harms, Wiley Ludeña y Peter Pfeiffer en 1996, el cual ofrece una comparación de tres barrios del Centro de Lima, enmarcados en el desarrollo urbano espontáneo; uno de los tres casos de estudio corresponde a la zona del barrio de Cocharcas, de Barrios Altos.

Por otro lado, la municipalidad metropolitana de Lima (MML) encargó el Plan de Renovación Urbana de Barrios Altos, como parte del Plan Maestro del Centro Histórico; en el marco del Proyecto de Renovación Urbana y Recuperación Ambiental (Prorrúa) de cooperación con el Gobierno de Holanda, presenta ciertos casos precisos y dispersos que no necesariamente evidencian una política clara. Dicho proyecto, realizado en 1999, tenía por objetivo delimitar el rol de Barrios Altos como un lugar de residencia en el Cercado de Lima. Esta información es sumamente valiosa pero necesita ser actualizada puesto que Barrios Altos ha cambiado mucho durante los últimos quince años. Existe documentación reciente que ayuda a comprender con mayor claridad el contexto actual del lugar. Por ejemplo, un documento reciente (publicado en junio del 2014) es el estudio socioeconómico que permite conocer la capacidad financiera de los hogares de un sector de Barrios Altos, en el marco de la renovación urbana, que tiene por objetivo determinar las propiedades deterioradas. Otro documento reciente es la Consultoría: Elaboración de análisis, diagnóstico y propuesta legal, técnica y financiera con fines de renovación urbana, publicado en julio del 2014. Dicho documento tiene como objetivo elaborar una estrategia financiera y legal que permita la generación de suelo urbano apto para proyectos de renovación urbana. Las posibles zonas de intervención se enfocan desde la óptica legal, física y económica-financiera, permitiendo así desarrollar propuestas que integren el mercado inmobiliario en el desarrollo actual y la zona de estudio (BID, 2014, pp. 9-10).

El presente artículo tiene como objetivo mostrar la situación histórica de Barrios Altos, desde la fundación de Lima hasta nuestros días. Se evaluará el CHL en el contexto de su condición

como patrimonio cultural de la nación y de la humanidad —el proceso y los criterios para la inscripción en la lista de la Unesco, el proceso de elaboración de los documentos y de los reglamentos nacionales para regular el CHL en relación con la evolución marcada por la planificación de la ciudad— y las perspectivas para recuperar el CHL a través de la intervención municipal en los espacios públicos, mostrando principalmente dos casos representativos de gran éxito: el Mercado Central y el Barrio Chino.

RESULTADOS

SITUACIÓN HISTÓRICA DE BARRIOS ALTOS Y DEGRADACIÓN

Barrios Altos, llamado así por ocupar la parte más elevada de la zona de Lima Virreinal, se ubica en el Centro Histórico y al este del distrito del Cercado de Lima. Posee un área aproximada de 256,8 ha, de forma pentagonal, delimitado al norte por el río Rímac, hacia el sur de la Av. Grau, hacia el oeste hacia la Av. Abancay, hacia el suroeste la Av. Nicolás de Piérola, y hacia el este Jirón José de Rivera y Dávalos, el cual colinda con los bastiones de la antigua muralla de Lima y con el cementerio Presbítero Maestro (figura 1).

Figura 1. Localización de Barrios Altos
Fuente: elaboración propia.

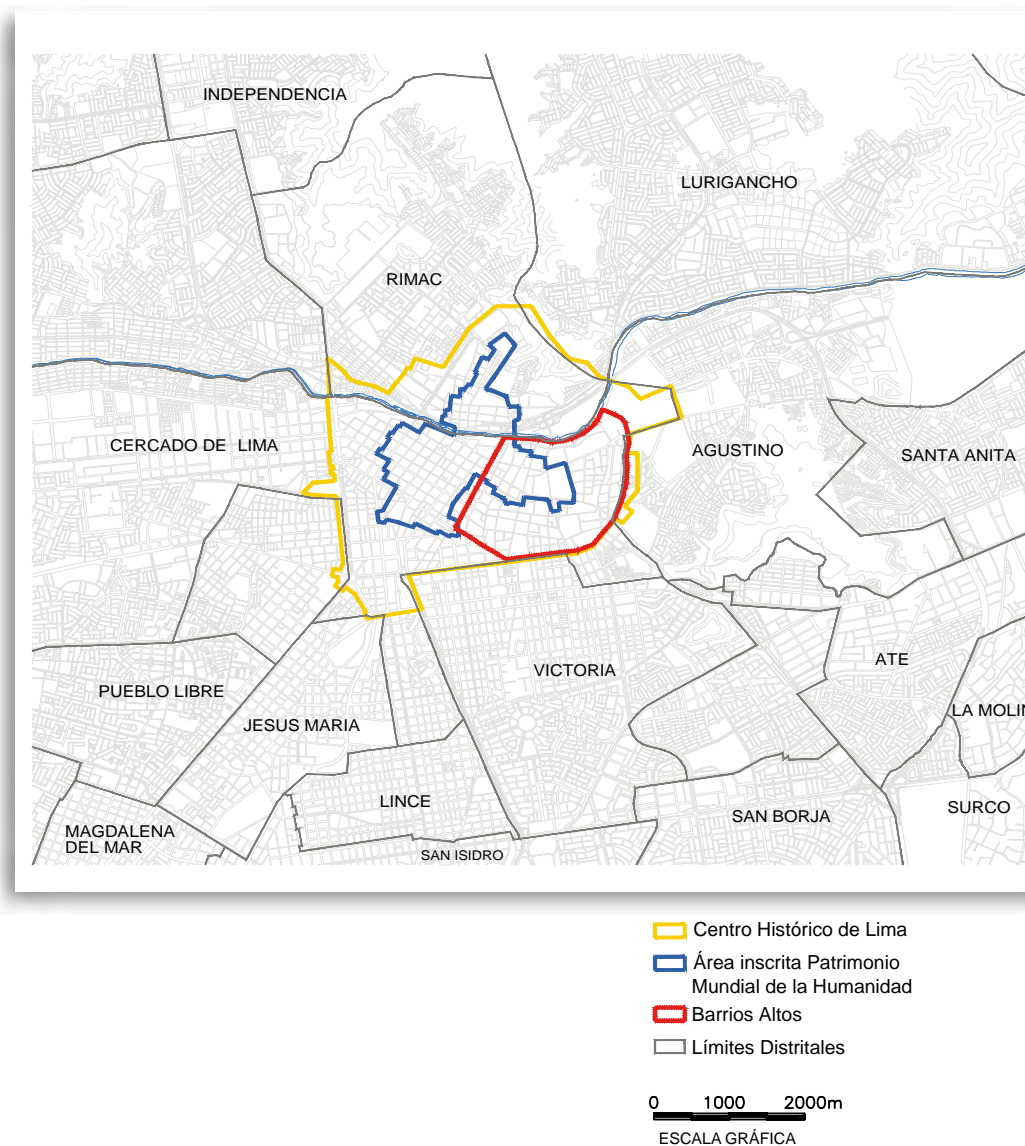


Figura 2. El plano de Lima en el año 1613. Reconstrucción histórica hecha por Juan Bromley, 1945

Fuente: Günther Doering (1983).



Figura 3. Perspectiva isométrica de Lima en el año 1687, del mercedario Pedro de Nolasco

Fuente: Günther Doering (1983).



La morfología de la trama urbana de Barrios Altos es heterogénea. El trazado español se sobrepuso a los caminos prehispánicos de la zona. El Damero de Pizarro se extiende y las cuadrículas se reproducen entre Abancay y Paruro, y entre Junín y Cuzco. El viejo barrio de Santiago de los Indios o barrio del Cercado, delimitado por los caminos indígenas y luego escindido por la muralla de Lima, quedaba formado por manzanas desiguales —largas y estrechas— y calles articuladas a partir de la Av. Sebastián Lorente. El trazado restante obedece a una parcelación agrícola. Todo ello ha dado lugar a un trazado irregular y desproporcionado, con manzanas de 2 a 11 ha. Algunas han sido subdivididas y reguladas, otras se han formado espontáneamente y sin continuidad, como en el sector del Prado (MML y Prorrua, 1999, p. 14).

El proceso de formación histórica de Barrios Altos tiene una incidencia directa sobre la morfología de la trama urbana, la cual define posteriormente las tipologías de asentamiento poseedoras de características propias de cada lugar. Así, se distinguen diferentes periodos de evolución urbana.

El periodo de formación (1535-1686) comienza con la llegada de la fundación española a Lima. Barrios Altos estuvo marcado por la presencia de una cultura prehispánica, con redes complejas de acequias y caminos. Así, los ejes norte-sur de Jr. Huánuco (acequia Islas) y Jr. Andahuaylas (acequia Huatica), y del este-oeste —sobre los antiguos caminos indios— definieron dos vías importantes Jr. Junín y Jr. Ancash. En cuanto al damero de Pizarro, Jorge Burga explica que durante la colonización española, Lima fue organizada en manzanas de 100 x 100 metros aproximadamente. La organización fue la siguiente: las casas rodeaban una plaza central donde se instalaban los poderes políticos y religiosos. Las iglesias y los conventos ocupaban los barrios vecinos, mientras que el resto era dividido simétricamente en cuatro solares. Los nobles españoles vivían en barrios de grandes habitaciones con patios y jardines. Los esclavos y los indígenas que se dedicaban a las tareas

agrícolas y pastoriles vivían fuera de la ciudad. La ciudad de los indios fue creciendo en 1568 sobre la parte este de Lima (Burga, 2006, p. 26).

Este periodo estuvo marcado, en 1571, por el “Cercado de Indios”, una reserva llamada cercado por estar rodeada de paredes altas. Posteriormente, la morfología de la ciudad cambia, las manzanas de 4 lotes se subdividen en 5 lotes de 25 metros de fachada, y la densidad se incrementa por la adición de pisos. La ciudad se desarrolla, el esquema original de la cuadrícula se rompe y los barrios populares se integran a la ciudad (Burga, 2006, p. 26) (figura 2).

Luego, un periodo de expansión (1687-1789) es marcado por la construcción de la muralla de Lima. En 1687, durante el Gobierno del virrey Melchor de Navarra y Rocaful, se terminó de construir la muralla para resguardar la ciudad del asedio de piratas y corsarios, cortando el pueblo de Indios (figura 3). La destrucción como unidad urbana diferenciada aceleró la urbanización de los terrenos baldíos. Con la muralla se estableció la portada de Maravillas —actualmente Plazuela de Santo Cristo—, la cual se convirtió en la entrada noreste de Lima. La zona donde se sitúa el Cercado de Indios va perdiendo entonces su carácter indígena en beneficio de la presencia de otros grupos étnicos (MML y Prorrua, 1999, p. 8) y Barrios Altos se transforma en una zona de predilección para la expansión urbana a partir del siglo XVIII.

A continuación, se produce un periodo de consolidación (1790-1889), con el fortalecimiento patrimonial de la Iglesia católica de Lima, pero con la crisis económica colonial, la Iglesia debe vender o alquilar una parte de sus propiedades a bajo precio. La diversificación de las propiedades produce la proliferación de casas solariegas de amplios patios interiores. Estas nuevas viviendas se construyen cerca de viviendas populares como los callejones¹⁰, produciendo una proximidad residencial entre grupos social y étnicamente diferenciados (MML y Prorrua, 1999, pp. 8-9).

¹⁰ Jorge Burga Bartra explica que: “Este fue el tipo de vivienda más importante por su carácter netamente urbano. De las calles surgieron callejones que penetraban las manzanas, dándole uso a los espacios interiores y residuales”.



Figura 4. Antonio Maria Dupard, 1859. Plano de Lima
Fuente: Günther Doering (1983). Plano 20.



Figura 5. Julio E. Berrocal, 1924. Plano panorámico de Lima a inicios de su expansión
Fuente: Günther Doering (1983). Plano 16.

En 1870, con la destrucción de la muralla de Lima, el esquema de la ciudad comienza a cambiar, las clases dominantes ocuparán nuevos barrios hacia el sur, y el centro es progresivamente abandonado (Ludeña, 2002, pp. 45-65) (figura 4).

Luego de la guerra del Pacífico (1879-1884) se produce un periodo de esplendor (1890-1940); aparecen importantes casonas solariegas en el sector este de Lima, un ejemplo claro de ello es la Quinta Heeren en el año 1888. A inicios del siglo XX, la ciudad comienza a extenderse hacia el sur —con obras en Paseo Colón, Av. Colmena, Av. Arequipa y Av. Salaverry— y el sector este va perdiendo interés (figura 5).

El último periodo (1940 a la actualidad) se caracteriza por el deterioro del Centro Histórico luego del terremoto de 1940. Muchas edificaciones antiguas en Barrios Altos se ven afectadas, lo cual produce un flujo de habitantes del centro de Lima hacia San Isidro, Miraflores y Barranco. También se produce un proceso migratorio masivo de pobladores del interior del país hacia la ciudad de Lima, los cuales se establecen en el Centro Histórico, particularmente en Barrios Altos. El aumento de la densidad y el hacinamiento en ese sector generan un deterioro de la zona. Finalmente, en 1952, se rompe la continuidad entre el sector del damero de Pizarro y Barrios Altos a partir de la construcción de la Av. Abancay (MML y Prorrúa, 1999, p. 9).

BARRIOS ALTOS Y EL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA COMO PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN

La Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural¹¹ es una de

las tres convenciones de la Unesco relacionadas con el patrimonio cultural. Esta fue adoptada por la Conferencia General en la decimoséptima sesión en París, el 16 de noviembre de 1972 (Unesco, 1972, p. 1). El objetivo fue identificar los monumentos y los sitios donde se encuentran los conjuntos edificados de “valor universal excepcional” que merecen tener una protección especial en la lista del patrimonio mundial, y darle el apoyo internacional que corresponde. Según la Convención, la inscripción a esta lista exige la adecuación del lugar nombrado a uno de los criterios de selección (Días, 1999).

El CHL es protegido por la reglamentación jurídica del país. En 1972, a través de la Resolución Suprema 2900-ED, el núcleo fundacional hispánico de la ciudad fue clasificado como zona de monumentos y de edificios con valor patrimonial. El proyecto de restauración (1974-1975) del convento de San Francisco de Lima (siglos XVI-XVII) motivó a la Unesco, en 1987, a emprender la campaña internacional “San Francisco de Lima, rescate de un patrimonio”. Esto produjo la inscripción del monumento como Patrimonio Mundial en 1988, “el más grande de su generación en esta parte del mundo”¹². En 1990, el arquitecto Víctor Pimentel Gurmendi¹³ fue convocado por la Unesco y el Patronato de Lima para proponer la extensión del área inscrita

12 Disponible en: <http://whc.unesco.org/en/list/500>: “the largest of its type in this part of the world”

13 Nació en Lima el 17 de junio de 1928. Ingeniero especializado en Arquitectura en la Escuela Nacional de Ingenieros, actual Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), Lima (Perú). Ha sido suscriptor de la Carta de Venecia de 1964 —Carta internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y de los Sitios, adoptada por el Consejo Internacional de Monumentos y de Sitios (Icomos) en 1965—, un instrumento jurídico fundamental para la preservación del patrimonio.

11 Disponible en: <http://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf>

en 1988. Así, identificó con los arquitectos Judith Soria León¹⁴ y Rodrigo Córdova Alemán¹⁵ el área más grande de concentración del patrimonio monumental (Pimentel, 2012, p. 10), el cual “corresponde al área de antigua fundación y desde la cual se extendió la ciudad y posee sectores urbanos, con características urbanísticas y arquitectónicas, que atestiguan su desarrollo” (Prolima, 2014, p. 4). En 1991, el Patronato de Lima, la municipalidad metropolitana de Lima (MML) y el Instituto Nacional de Cultura (INC) elaboraron una propuesta para la Unesco. Finalmente, el 2 de diciembre de 1991, una zona de 239,39 ha fue inscrita en la lista de la Unesco, bajo el criterio de selección N° IV, Periodo significativo en la historia humana: ofrecer un ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico, tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia humana. La delimitación de dicha zona incorpora un porcentaje considerable, el 25% de Barrios Altos (256,8 ha,) (Ruiz de Somocurcio, Crespo, Ormindo de Azevedo, Diaz, Garay, Guerrero, Leal, Mahuad, Orrego, 1999, p. 108).

Con relación a los documentos y reglamentos nacionales que rigen el CHL, se constata la existencia de dos momentos esenciales de la planificación.

Un primer momento corresponde a los primeros componentes relacionados con la conservación del patrimonio. En 1987, durante la gestión del alcalde Jorge Del Castillo (1987-1989), el arquitecto Augusto Ortiz de Zevallos elabora el Plan del Centro de Lima, uno de los primeros documentos que promovía el desarrollo sostenido del Centro Histórico concebido en ese entonces como Centro de la Ciudad. Este fue aprobado en septiembre de 1989, y la recuperación del CHL estaba ligada a las necesidades públicas y a la elaboración de un programa¹⁶ (Chion y Ludeña, 2005, p. 153). En 1991, luego de la inscripción a la lista de la Unesco, el Instituto Nacional de Cultura, la MML y el Patronato de Lima elaboraron el primer Reglamento del Centro Histórico de Lima (CHL)¹⁷. Luis Dórich (1996) explica que el estudio del reglamento estuvo a cargo del arquitecto Santiago Agurto Calvo, en colaboración con un

grupo de expertos representantes de los organismos de la administración pública y del sector privado relacionados con el control del proceso constructivo y la conservación del patrimonio cultural¹⁸ (1996, p. 166). El reglamento consideró cuatro áreas denominadas zonas A, B, C y D. Las tres primeras zonas (A, B y C) contienen ambientes monumentales y monumentos de arquitectura civil y religiosa. La zona D o de protección paisajista está constituida por el río Rimac (cauce y margen) y los cerros¹⁹ San Cristóbal, El Altillo y Santa Rosa (pp. 166-167). Asimismo, dichas zonas se dividen en sectores y subsectores: la zona A está dividida en tres sectores (AI, AII y AIII) y, a su vez, los sectores han sido divididos en subsectores (AI 01, AI 02, AII 01, AII 02, AII 03, AIII 01, AIII 02 y AIII03). La zona B fue dividida en diez sectores (BI, BII, BIII, BIV, BV, BVI, BVII, BVIII, BIX y BX). La zona C fue dividida en doce sectores (CI, CII, CIII, CIV, CV, CVI, CVII, CVIII, CIX, CX, CXI, CXII). Y la zona D fue dividida en dos zonas, de Recreación Paisajística (ZRP) y de Habilitación Recreacional (ZHR), las cuales fueron subdivididas en cuatro sectores (DI, DII, DIII, DIV).

En la figura 6 se observa que Barrios Altos corresponde a un conjunto de nueve sectores y subsectores: AIII 01²⁰, AIII 02²¹, AIII 03²², BVI²³, BVII²⁴, BVIII²⁵, CX²⁶, CXI²⁷ y CXII²⁸.

En estos sectores y subsectores el uso predominante es la vivienda, gran parte de ellos presentan problemas de deterioro a causa de una media o alta turgurización. Es por ello que el Reglamento del Centro Histórico de Lima expresa la necesidad de plantear programas de recuperación y

14 Arquitecta de la UNI y de la l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Scuola de Specializzazione in Restauro dei Monumenti, Roma (Italia).

15 Arquitecto de la UNI y de la l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Scuola de Specializzazione in Restauro dei Monumenti, Roma (Italia).

16 Explicado en los discursos oficiales de los 450 años de la fundación de Lima y el reconocimiento de la Unesco en 1988.

17 Aprobado a través del Acuerdo 01/28.10.91 de la Comisión Nacional Técnica Calificadora de Proyectos Arquitectónicos del Instituto Nacional de Cultura, octubre de 1991 y por el Decreto de Alcaldía 170, de diciembre de 1991.

18 El grupo referido fue conformado por profesionales capacitados de la municipalidad de Lima, el Instituto Nacional de Cultura, el Patronato de Lima, el Instituto Metropolitano de Planificación y la Sociedad de Beneficencia Pública.

19 Conforman el entorno natural y tradicional del Centro Histórico.

20 Área de uso gubernamental —edificio del Congreso— y comercial —proximidad al Mercado Central—, iglesia de San José y Santa Ana.

21 Iglesias de las Trinitarias, de la Buena Muerte y Santa Clara. Alrededor existen edificaciones de carácter cultural-educacional y viviendas. Presenta homogeneidad en la arquitectura del entorno, con problemas de deterioro por la turgurización.

22 Comprende el entorno de la Quinta Heeren (iglesia de las Mercedarias) y el eje del Jr. Junín (iglesia del Carmen Alto). Características similares al subsector AIII 02.

23 Sector del Cercado (iglesia de Santiago del Cercado), Mullaras de Lima, Cinco Esquinas (iglesia de Nuestra Señora del Prado).

24 Entre Jr. Huanta (Facultad de San Fernando, Jardín Botánico e Iglesia de Nuestra Señora de Cocharcas) y alrededores del Hospital Dos de Mayo. Cuenta con una arquitectura homogénea en regular estado de conservación.

25 Mercado Central, iglesia de la Concepción y Santa Rosa de las Monjas.

26 Se ubica en la margen derecha del río Rimac, sobre el eje de Jr. Amazonas.

27 Jr. Maynas hacia la Avenida del Cementerio (iglesia de Santo Cristo).

28 Eje de la Av. Grau, cerca de la muralla de Lima, por el cuartel de Barbones. Tiene un perfil heterogéneo.



renovación urbana, y revalorización social (AIII 02, AIII 03, BVI²⁹, BVII³⁰, CX³¹, CXI³²).

Otro uso predominante es el comercio, en especial el metropolitano. El Mercado Central se ubica en el sector BVIII³³ y, dada su proximidad, el subsector AIII 01³⁴ presenta un comercio de

29 "Su uso actual de vivienda, evidencia una turgurización media alrededor de la Plaza del Cercado y turgurización intensa alrededor del Jr. Junín" (Patronato de Lima, 1992, p. 57). El problema principal son las vías con alto grado de deterioro, ya que estas retardan su proceso de recuperación. "Es [...] necesario elaborar una propuesta de renovación urbana, con el control de los procesos de transferencia para propiciar la liberación de las Murallas y lograr su restauración y recuperación como área libre cultural y de recreación" (pp. 57-58).

30 "Su uso principal es de vivienda y presenta problemas de turgurización media y un alto hacinamiento en viviendas independientes y subdivididas. Debe elaborarse una propuesta de recuperación inmobiliaria, que incluya programas de deshacimiento progresivo" (Patronato de Lima, 1992, p. 60).

31 Presenta un uso predominante de vivienda con presencia de depósitos, comercio y campos feriales. "Existen problemas de alta turgurización, falta de servicios públicos, mal estado de las vías, ausencia de áreas recreacionales y una gran densidad poblacional. Deben plantearse programas de revalorización social y de renovación urbana, con proyectos de habilitación" (Patronato de Lima, 1992, p. 64).

32 Se ubica en la zona antigua, presenta un alto grado de deterioro. "Tiene uso predominante de vivienda de alta densidad, en lotes muy pequeños, y poco comercio vecinal. Los principales problemas son de deterioro de la vivienda y de las vías, la ineficiencia de los servicios públicos, y, básicamente, un alto índice de hacinamiento. Es necesario implementar un programa para el deshacimiento de la vivienda y la apropiada dotación de servicios" (Patronato de Lima, 1992, p. 65).

33 "Debe por tanto, restringirse la subdivisión de predios. El entorno de este sector es de carácter irregular, presentando arquitectura de ruptura sobre la Av. Abancay" (Patronato de Lima, 1992, p. 60).

34 "Los edificios comerciales, por su proximidad al Mercado

gran intensidad. Pese a que en el Reglamento del Centro Histórico de Lima "se propone la erradicación del Mercado Central, porque su función no corresponde a esta ubicación y propugna el desarrollo de un comercio informal con sobreutilización predial no controlada, atomizando la propiedad con una elevación de los índices de hacinamiento" (Patronato de Lima, 1992, p. 60), en 1997, el Mercado Central es recuperado y se convierte en una de las acciones más notables por parte de MML.

En 1994, fue aprobado —por medio de la Ordenanza 062 de julio de 1994— el Reglamento de la Administración del Centro Histórico de Lima³⁵, un documento que propone tres zonas de intangibilidad (A, B y C) del Centro Histórico de Lima y determina el marco de intervención y tratamiento diferenciado. La zona A —la cual debe ser conservada de manera integral y rigurosa— posee una gran cantidad de ambientes monumentales y de monumentos de arquitectura civil y religiosa de los siglos XVII y XVIII. La zona B —que permite la demolición solamente en caso de seguridad o armonía urbana— contiene menos

Central se encuentran hacinados y sobreutilizados, al igual que las calles que presentan un comercio callejero intenso" (Patronato de Lima, 1992, p. 57). El Reglamento propone que "Es necesario llevar a cabo programas de recuperación urbana y acciones conducentes a la recuperación de la seguridad y decoro urbanos que son propios de la función gubernamental" (Patronato de Lima, 1992, p. 57).

35 A través de la Ordenanza 062, de julio de 1994. Esta ordenanza está en vigencia, pero tiene ciertas modificaciones. Disponible en: <http://www.ipdu.pe/legislacion/ordenanza/062.pdf>

Figura 6. Plano del Reglamento del Centro Histórico de Lima
Fuente: Patronato Cultural de la Humanidad (1992, p. 66).

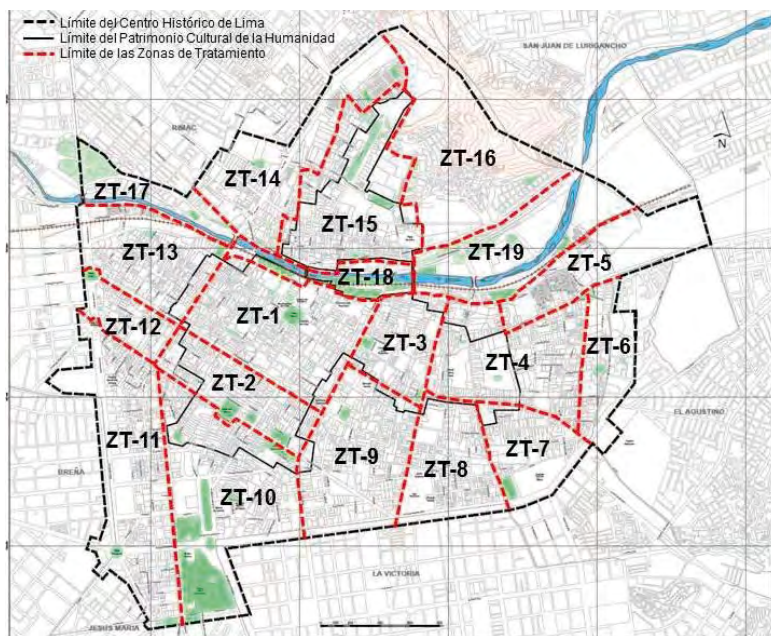


Figura 7. Zonas de tratamiento del Centro Histórico de Lima

Fuente: elaboración del Equipo Técnico Plan Maestro del CHL, 2013 (Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2025 elaborado por Prolima, p. 33).

densidad monumental pero generalmente de tipo religioso, y menos jerarquizada en relación con la zona A. Esta es una zona heterogénea que presenta una ruptura considerable. El centro, consolidado hasta la mitad del siglo XIX, debe ser protegido con el fin de participar en su integración hacia la zona A. Y la zona C o zona paisajística —de uso principalmente recreativo, relacionada con la conservación del ambiente paisajístico y la protección ecológica— es un ambiente natural del Centro Histórico, esta zona está constituida por el río Rímac y los cerros San Cristóbal, El Altillo y Santa Rosa (art. 23 del Reglamento de Administración del Centro Histórico de Lima). Por su cantidad y su calidad, el sector de Barrios Altos corresponde a la zona B, la cual tiende a la protección y a la conservación, pero que posee ciertas flexibilidades de intervención según la importancia de los inmuebles. Así, se observan diferentes tipos de componentes que corresponden a un mismo esfuerzo, a una mirada focalizada de diferentes niveles de protección o intervención de ley municipal como la Ordenanza 062.

Por otro lado, podemos determinar un segundo momento a partir de 1998, cuando la MML a través del INC elabora el Plan Maestro Centro de Lima³⁶, aprobado en 1999³⁷. Este es un documento de planificación urbana, con una mirada de conjunto de la ciudad, que evalúa los procesos urbanos de patrimonialización del Centro de Lima (art. 28° del Plan Maestro Centro de Lima). Este documento del CHL constituye un Área de Tratamiento Integral organizada en veintidós zonas de tratamiento (ZT) diferenciadas, rela-

36 Disponible en: <http://www.munlima.gob.pe/limaambiental/images/archivos/normativa-ambiental-vigente/ordenanza-n-201.pdf>

37 A través de la Ordenanza 201, publicada en el periódico *El Peruano*, el 12 de abril de 1999.

cionadas con las normas y los planes especiales, donde 6 ZT corresponden a Barrios Altos: ZT7, zona comercial y turística; ZT8, Cocharcas; ZT9, Cinco Esquinas; ZT10, Plazuela Cercado; ZT11, Huerta Perdida, y ZT12, Santa Clara (art. 32° del Plan Maestro del Centro de Lima).

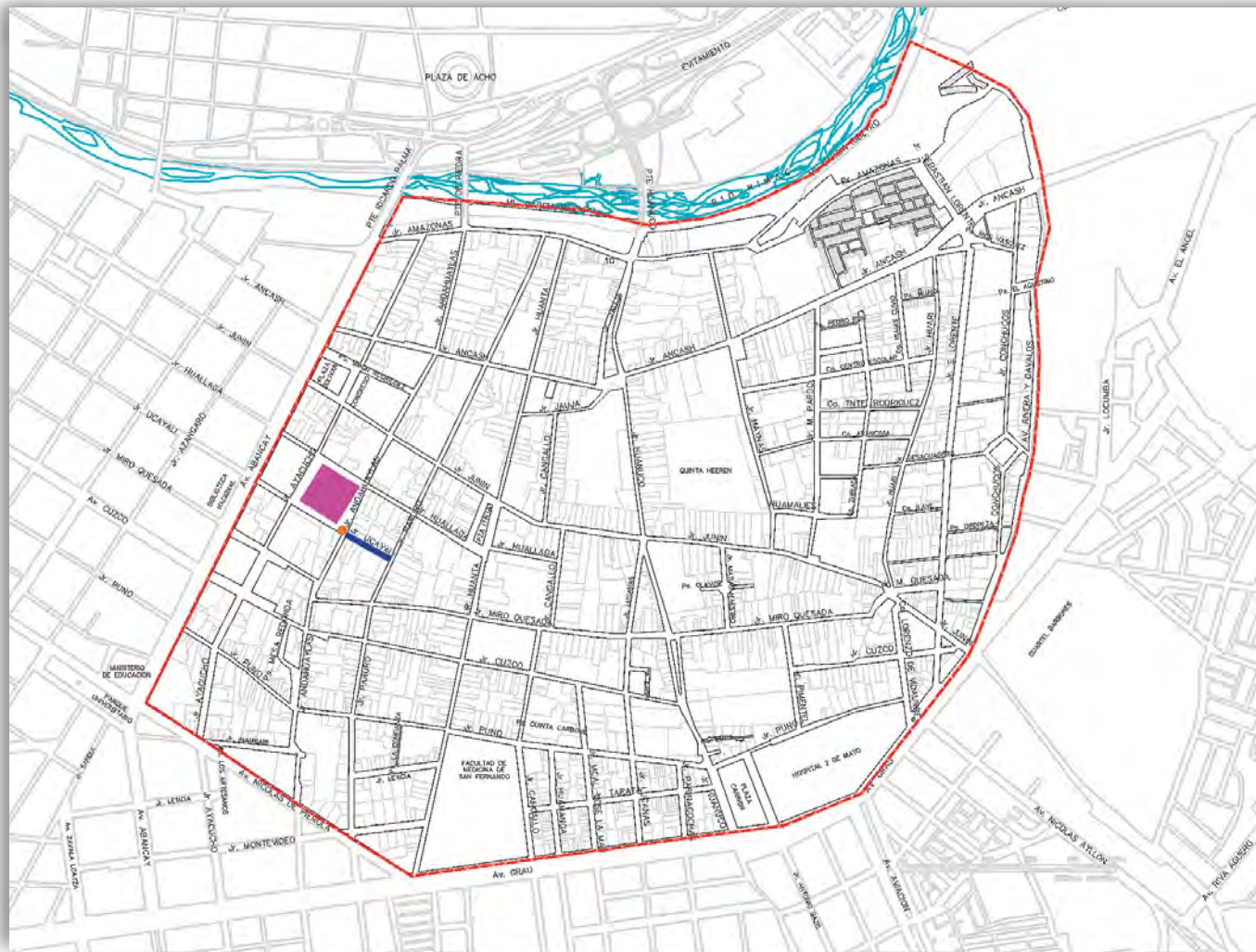
Por tanto, se pasa de una aproximación de conservación de monumentos aislados hacia una aproximación ligada a la dinámica de la ciudad.

Luego, en el 2006, bajo la dirección de la arquitecta Flor de María de Valladolid, se elabora el Plan Estratégico para la Recuperación del Centro Histórico de Lima 2006-2035, un documento técnico-normativo orientado hacia las inversiones, pero que en la práctica no tuvo mayor impacto en el CHL. Finalmente, la MML elaboró el Plan Regional de Desarrollo Concertado de Lima 2012-2025 (PRDCL), el Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2025, elaborado por Prolima en el 2014; el Plan Metropolitano de Desarrollo Urbano de Lima (PLAM) al 2035 y, en paralelo, otros documentos de planificación que están en curso.

RECUPERACIÓN DEL CHL A TRAVÉS DE LAS CAMPAÑAS DE CONCIENTIZACIÓN Y DE INTERVENCIONES EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS EN BARRIOS ALTOS

Existen ciertos esfuerzos institucionales, normativos y reglamentarios; sin embargo, a pesar de los grandes avances, aún queda mucho por realizar. Luego del periodo de terrorismo interno (1980-2000), hubo propuestas para mejorar el patrimonio inmobiliario y la calidad de vida de los habitantes. No obstante, todo ello no ha sido suficiente y la Unesco ha solicitado el apoyo de organizaciones no gubernamentales (ONG) como la World Monuments Fund (WMF) para revisar la situación actual y desarrollar las recomendaciones que puedan mejorar la gestión de fuentes históricas y culturales de Lima (Pimentel, 2012, p. 10), y el Centro de Investigación, Documentación y Asesoría Poblacional (CIDAP) —que ha nominado al CHL a la lista Watch 2008—; el WMF y las especialidades locales del patrimonio cultural han promovido la campaña “Centro Histórico de Lima, Centro Vivo”, con el fin de mostrar la belleza, la importancia y la viabilidad del CHL a través de una exposición de infografía itinerante, “Centro Histórico de Lima: Patrimonio Humano y Cultura en riesgo”, que trata de evocar “Un recorrido por el pasado y el presente patrimonial del Centro Histórico de Lima: el humano, sus habitantes, y el cultural, sus inmuebles que son la memoria de nuestra historia e identidad que hoy, lamentablemente se encuentra en el olvido y condenados al inexorable paso del tiempo” (De los Ríos, De la Serna, Chávez, Barbacci y Córdoba, 2011, p. 5).

Figura 8. Barrios Altos: Mercado Central y Calle Capón
 Fuente: elaboración propia.



Los sitios de patrimonio relacionados con Barrios Altos han sido doce: Bastión Santa Lucía, Bastión Puerto Arturo, Casa de Felipe Pinglo, Casa de Lucha Reyes, Barrio de Cocharcas, Barrio el Chirimoyo, Edificio Buque, Hogar San Camilo, Monasterio Santa Clara, Museo cementerio Presbítero Maestro, Quinta Baselli y Quinta Rincón del Prado. A pesar de que los bastiones fueron declarados Monumentos Nacionales por medio de la legislación R.S. 2900-72ED de 1972, estos no fueron incluidos en el área reconocida por la Unesco como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1991. Parece que ello proviene de su ubicación, ya que pertenecen al distrito del Agustino y no al del Cercado de Lima (De los Ríos, De la Serna, Chávez, Barbacci y Córdoba, 2011, p. 28).

El proceso de recuperación del CHL se convirtió en un programa político y en el principal objetivo de la gestión del alcalde Alberto Andrade (1996-1998, 1999-2001). Se realizó un gran esfuerzo para la implementación de algunas remodelaciones y valoración de espacios públicos como la Plaza Mayor, la Plaza San Martín, el Parque Universitario, la Plaza Francia y la Plaza Italia³⁸ (Chion y Ludeña, 2005, p. 153).

38 Situada en Barrios Altos, antes llamada Plaza Santa Ana. Se realizó una restitución de la imagen original de la plaza y de las fachadas. Es la recuperación del concepto de una plaza a escala de barrio como centro de vida de Barrios Altos, con la incorporación del "Festival del Sabor Criollo" acompañado de la venta de platos típicos cocinados por sus habitantes.



Figura 9. Mercado Central
 Foto: Angie Shimabukuro.

La dinámica del proceso de protección requiere intervenciones profundas para revitalizar el centro. Es bajo esta óptica que se desarrolla la renovación integral del Barrio Chino y del Mercado Central de Lima (figura 8).

El Mercado Central de Lima es un caso notable de reubicación del comercio callejero, una de las acciones más remarcable por parte de la MML en los últimos treinta años. Durante casi veinte años, las calles de nueve manzanas que rodeaban el mercado estuvieron cerradas, a pesar de la presencia de 4.500 comerciantes aproximadamente.

Luego de la reubicación, el 14 de mayo de 1997, las calles fueron reabiertas para efectuar labores de remodelación urbana (limpieza, retiro de elementos que no pertenecen a la vía pública, mejoramiento de las redes de agua, desagüe, iluminación, teléfono, etc.). El nuevo diseño de la zona peatonal, estacionamiento público, construcción de servicios higiénicos y equipamiento urbano, seguido por la colocación de un sistema de seguridad (Días, 2001, p. 359), ofreció alternativas viables a los comerciantes y choferes de taxi, y mecanismos financieros para llevarlos a un mayor orden; esto permitió la integración del Mercado Central en su estructura pero también como referente comercial metropolitano.

Luego de la intervención del Mercado Central, se desencadenaron varios proyectos, como el paseo peatonal de la Calle Capón en el Barrio Chino, el cual había sido fuertemente deteriorado a causa del comercio callejero. Dicho paseo fue construido en octubre de 1999, en colaboración con la municipalidad de Lima y la Asociación Peruana-China. Dicha intervención conmemoró el Sesquicentenario de la Inmigración China al Perú.

Primero se le devolvió “el Arco Chino”, símbolo del Barrio Chino —portal tradicional de filiación artística china colocado en 1971 y diseñado por el arquitecto Kuoway Ruiz— a la comunidad, y luego la municipalidad inició un proceso de trabajo con la comunidad comerciante china (figura 10). La Calle Capón es un caso emblemático, ya que fue el primer ejemplo de intervención del espacio público con financiamiento público-privado. Para la recuperación tuvieron el apoyo de los descendientes chinos, además del grupo comandado por Erasmo Wong (dueño de los prósperos supermercados Wong). La municipalidad se encargó del arreglo de las redes de servicios y los supermercados se encargaban de la venta de baldosas hexagonales de color rojizo, las cuales podían ser comprados por las personas interesadas en colocar algún mensaje o dedicatoria; de la misma manera, se colocaron baldosas de mayor tamaño y de color marfil, cada una de ellas llevaba uno de los signos del horóscopo chino junto a una zona destinada a la publicidad (figura 11). La creación de los espacios peatonales estableció una alianza estratégica entre comerciantes y ciudadanos. De esta manera, los espacios peatonales han favorecido el microcomercio tradicional de la calle, expresión de identidad de los migrantes asiáticos, sobre todo de aquellos provenientes de China. Esta intervención generó un movimiento importante ya que reactivó el mercado en el Barrio Chino³⁹, el barrio se convirtió en un centro gastronómico importante en la ciudad, y, sobre todo, generó una sostenibilidad en el tiempo que podemos apreciar hoy en día. No obstante, a pesar de que los espacios peatonales funcionaron, quedaron problemas de estacionamiento para los locales comerciales, además de una ausencia de medidas dirigidas hacia el mejoramiento de la calidad del turismo.

CONCLUSIÓN

En el rol de la MML como gobierno de la ciudad se ha identificado un conjunto de intervenciones, principalmente durante el proceso de gestión del alcalde Alberto Andrade, cuando se produjo la reubicación de casi 20.000 comerciantes informales del sector central del Centro Histórico de Lima.

³⁹ En el 2008, hubo un análisis del censo económico en relación con la información disponible en los registros de la Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (Sunat), el cual reveló que existen dos momentos importantes en la recuperación del espacio y el comercio del barrio. El primero fue durante el Fujishock —agosto de 1990, consecuencia de la medida para terminar con la inflación y relanzar la economía peruana— donde nuevos empresarios aparecieron y fueron aumentando desde 1992 hasta 1999; al mismo tiempo, algunos Tusans y chinos naturalizados peruanos invirtieron en el barrio. El segundo momento empieza en el 2000, en donde del año 2004 al 2008 —con un pico en el 2006— se produce el mayor número de empresas creadas (Lausent-Herrera, 2011, pp. 92-93).

Figura 10. Arco Chino

Foto: Angie Shimabukuro

Figura 11. Baldosas

Foto: Angie Shimabukuro.



Esta liberación de calles y espacios públicos acompañó la creación de nuevos centros comerciales populares y un modelo de gestión continuo — donde la MML ha generado actividades productivas como las ferias gastronómicas y artesanales—. Dur ante el segundo periodo de Alberto Andrade, las acciones de protección del centro disminuyeron a causa de la oposición del presidente de la república, Alberto Fujimori (1990-2000). Sin embargo, el sector del Barrio Chino y del Mercado Central ha mostrado una creciente actividad económica y una continua política de protección. Estas intervenciones son experiencias de gran éxito para el CHL. El Plan Maestro del Centro de Lima (1998) recoge esta dinámica y las perspectivas de las nuevas funciones metropolitanas para el centro (Chion y Ludeña, 2005, p. 154).

En resumen, estas experiencias de intervención resultan representativas de reflexiones y acciones sobre la valoración de los centros históricos. Este proceso de recuperación denota no solo la recuperación física, sino también la recuperación social. Un gobierno municipal comprometido y decidido a recuperar su ciudad, puede producir la aceptación y el apoyo de los ciudadanos, resultados que se traducen en una significativa mejora de la calidad de vida de los habitantes y en una resignificación con su ciudad. No obstante lo avanzado, los resultados fueron moderados: observamos aspectos positivos relacionados con el mejoramiento económico, social y cultural; pero también aspectos negativos que por lo general se deben a una falta de continuidad política de gestión y de iniciativas todavía insuficientes, como la valoración social.

REFERENCIAS

- Arroyo, E. (1994). *El Centro de Lima, uso social del espacio*, Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- Banco Interamericano de Desarrollo (2014). *Consultoría. Elaboración de análisis, diagnóstico y propuesta legal, técnica y financiera con fines de renovación urbana en una zona de Barrios Altos*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Bromley, J. y Barbagelata, J. (1945). *Evolución urbana en la ciudad de Lima*. Lima: Editorial Lumen S.A. Concejo Provincial de Lima.
- Burga, J. (2006). *El ocaso de la barriada: propuestas para la vivienda popular, Ministerio de vivienda, construcción y saneamiento*. Lima: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- Carta de Quito (1977). Unesco/PNUD, Quito, Ecuador.
- Carta de Veracruz (1992). Criterios para una política de actuación en los centros históricos de Iberoamérica. Recuperado de: http://ipce.mcu.es/pdfs/1992_Carta_veracruz.pdf
- Chion M. y Ludeña, W. (2005). Espacios públicos, centralidad y democracias. *El Centro Histórico de Lima. Periodo 1980-2005. Urbjes*, II (2), 145-169.
- De los Ríos, De la Serna, Chávez Marroquín, Barbacci, Córdoba (2011). *Centro Histórico de Lima. Patrimonio Humano y Cultural en Riesgo*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Centro de Investigación, Documentación y Asesoría Poblacional (CIDAP), World Monuments Fund (WMF).
- Dias, P. (2001). El espacio urbano en la recuperación del Centro Histórico de Lima. En Carrión, F. *Centros Históricos de América Latina y el Caribe* (pp. 347-363). Quito: Flasco -Ecuador.
- Dias, P. (1999). *Legislación establecida para la recuperación del Centro Histórico de Lima*. Recuperado de <http://www2.archi.fr/SIRCHAL/seminair/sem3/contributions/lima1.html>
- Günther Doering, J. (1983). *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima y Petróleos del Perú: Recuperado de: http://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/FundLima/mapas/munici_lima.htm
- Dórich, L. (1996). *Al rescate de Lima. La evolución de Lima y sus planes de desarrollo urbano*. Lima: Servicios de Artes Gráficas.
- Guerrero, E. (1999). Lima, el comercio callejero y el Centro Histórico. En Del Pilar Tello, M. *La ciudad posible, Lima patrimonio cultural de la humanidad*. Embajada de Holanda, Empresa Municipal Inmobiliaria de Lima S.A., Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Harms, H., Ludeña Urquiza, W., Pfeiffer, P. (eds.) (1996). *Vivir en el "centro". Viviendas e inquilinato en los barrios céntricos de las metrópolis de América Latina*. Hamburgo: Technische Universität Hamburg-Harburg.
- Instituto Metropolitano de Planificación (IMP), Municipalidad Metropolitana de Lima (MML) (2012). *Plan Regional de Desarrollo Concertado de Lima 2012-2025*. Recuperado de http://www.ceplan.gob.pe/sites/default/files/Documentos/pdf/plan/PDRC/PDRC_LIMA_METROPOLITANA.pdf
- Instituto Metropolitano de Planificación (IMP), Municipalidad Metropolitana de Lima (MML). Proyecto de Renovación Urbana y Recuperación Ambiental (Prorrua) (1999). *El proyecto de Renovación Urbana en Barrios Altos*. Lima.
- Ludeña, W. (2002). Lima: poder, centro y centralidad: del centro nativo al centro neoliberal. *EURE*, 28 (83), 45-65.
- Lausent-Herrera, I. (2011). The Chinatown in Peru and the Changing Peruvian Chinese Community(ies). *Journal of Chinese Overseas*, 7, 69-113.
- Ordenanza 062 (1994). *Reglamento de Administración del Centro Histórico de Lima*. Recuperado de <http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/licencias-de-funcionamiento/legislacion/ordenanza-062.pdf>
- Ordenanza 201 (1998). *Plan Maestro Centro de Lima*. Recuperado de <http://www.munlima.gob.pe/limaambiental/images/archivos/normativa-ambiental-vigente/ordenanza-n-201.pdf>
- Patronato de Lima (1992). *Reglamento del Centro Histórico de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- Panfichi, A. y Portocarrero, F. (eds.) (1995). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- Pimentel, V. (2012). Lima patrimonio mundial. En Palmerio, G., Lombardi, A., Montuori, P. *Lima. Centro Histórico. Conocimiento y restauración* (pp. 10-11). Lima: Gangemi Editore.
- Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima (Prolima) (2014). *Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2025*. Lima: Gangemi Editore. Recuperado de <http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/programas/prolima/PLAN-MAESTRO.pdf>
- Reyes, A. (2004). Historia urbana de Lima. Los Barrios Altos 1820-1880. *Investigaciones sociales*, 8 (13), 135-162. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/n13_2004/a08.pdf
- Ruiz de Somocurcio, J., Crespo, H., Ormindo de Azevedo, P., Díaz, P., Garay, A., Guerrero, E., Leal, E., Mahuad, J., Orrego, H. (1999). Construyendo el futuro: nuestra propuesta. En Del Pilar Tello, M. *La Ciudad Posible, Lima Patrimonio Cultural de la Humanidad* (pp. 49-89). Lima: Embajada de Holanda, Empresa Municipal Inmobiliaria de Lima S.A., Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Sánchez-Aizcorbe, A. (2001). A diez años de Cartago. Lima camina. *Revista Caretas*, 1700, 36-40.
- Resolución Suprema 2900-ED. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/07relaciondemonumentoshistoricos.pdf>
- Unesco (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultura y natural*. París. Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- Unesco (2010). *Le patrimoine mondial de l'Unesco*. París: Ouest-France.

TEATROS DE PAPEL 1765-1860

¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO “A LA FRANCESA”?

Maribel Casas-Correa

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, Versailles (Francia)

LéaV : Laboratoire de l'ENSA - Versailles

Casas-Correa, M. (2015). Teatros de papel 1765-1860: ¿construcción de un modelo “a la francesa”? *Revista de Arquitectura*, 17(1), 18-31. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.3



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.3>

Arquitecta, Universidad del Valle, Cali (Colombia).

Master 2 Recherche: Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines & École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles.

Doctoranda en Histoire de l'Architecture, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines & École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, ED CRIT “Cultures, Régulations, Institutions et Territoires”, título: “L'architecture théâtrale en France 1789-1861: construction d'un modèle?”, tesis financiada por el Ministerio de la Cultura y de la Comunicación.

Desde 2013, experiencia como docente en la asignatura “Histoire de l'architecture et de la ville” de L1; desde 2011, en la asignatura “Théorie et Histoire de l'architecture moderne et contemporaine” de L2; desde 2012, coordinadora de las tutorías. maribel_casas@yahoo.com

TEATROS DE PAPEL 1765-1860

¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO “A LA FRANCESA”?

RESUMEN

Desde mediados del siglo XVIII, la arquitectura teatral fue objeto de múltiples debates por cuanto ya no satisfacía las exigencias de la puesta en escena, ni del público que demandaba cada vez más comodidades. Las reflexiones teóricas se orientaron, entonces, hacia la búsqueda de una arquitectura para el espectáculo, adaptada a los hábitos y las prácticas de la sociedad francesa. En el presente artículo se propone analizar —a partir del estudio de una serie de escritos publicados entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX—, los diferentes modelos teóricos que alimentaron la conceptualización de la arquitectura teatral, los cuales resultaron tan diversos como lo eran los perfiles y las trayectorias de sus autores. Las propuestas teóricas ofrecieron una amplia variedad de modelos que no convergen hacia una solución única; de la misma forma, fue posible encontrar entre aquellos teatros construidos, la coexistencia de numerosas variantes tipológicas.

PALABRAS CLAVE: arquitectura francesa, diseño arquitectónico, teoría arquitectónica, tipología arquitectónica, salas de espectáculos.

PAPER THEATERS 1765-1860

BUILDING A «FRENCH» MODEL?

ABSTRACT

Since the mid-eighteenth century theater architecture was much debated because it no longer met the requirements of staging and the public was demanding more and more amenities. The theoretical reflections were then directed towards the searching for architecture for the show, adapted to the habits and practices of French society. In this article we propose to analyze, from study of a series of papers published between the late eighteenth century and the middle of the nineteenth century, the various theoretical models that fueled the conceptualization of theater architecture, which were as diverse as were the profiles and trajectories of their authors. The theoretical proposals offered a wide variety of models that do not converge into a single solution and in the same way, it was possible to find among those built theaters, the coexistence of numerous typological variations.

KEY WORDS: French architecture, architectural design, architectural theory, architectural style, theaters.

THÉÂTRES DE PAPIER 1765-1860

CONSTRUCTION D'UN MODÈLE « À LA FRANÇAISE »?

RÉSUMÉ

Dès le milieu du XVIIIe siècle, l'architecture théâtrale a fait l'objet de multiples débats car elle ne satisfaisait plus les exigences de la mise en scène théâtrale, et elle n'offrait pas aux spectateurs le niveau de confort qu'ils demandaient. Les réflexions théoriques se sont alors orientées vers la recherche d'une architecture pour le spectacle, plus adaptée aux mœurs et pratiques de la société française. Cet article se propose d'analyser —à travers l'étude d'une série de publications parues entre la fin du XVIIIe siècle et le milieu du XIXe—, les différents modèles théoriques ayant alimenté la conceptualisation de l'architecture théâtrale, lesquels ont résulté aussi divers que les profils et parcours de leurs auteurs. Les propositions théoriques ont généré un vaste échantillon de modèles qui ne convergeaient pas vers une solution unique ; et il était également possible de trouver parmi les théâtres bâtis, la coexistence de nombreuses variantes typologiques.

MOTS CLÉS : Architecture française, conception architecturale, théorie architecturale, typologie architecturale, salles de spectacle.

Recibido: septiembre 07/2014

Evaluado: febrero 23/2015

Aceptado: marzo 25/2015

INTRODUCCIÓN

El presente artículo hace parte de los resultados de la tesis de doctorado sobre la arquitectura de los teatros franceses desde la Revolución (1789) hasta el concurso para la construcción de la Ópera de París, en 1861. Dicho trabajo, titulado "La arquitectura teatral en Francia 1789-1861: ¿construcción de un modelo?", se propone observar cuáles son las preocupaciones mayores que intervienen en la conceptualización del teatro a lo largo de este periodo, a partir de tres ejes temáticos que corresponden igualmente al tipo de fuentes utilizadas: las reflexiones teóricas difundidas a través de las publicaciones, el dictamen oficial contenidas en las actas del Consejo de los Edificios Civiles y, finalmente, los proyectos construidos cuyos planos se encuentran en diferentes archivos en toda Francia. Esta investigación, en curso desde el 2009, ha sido financiada por el Ministerio de la Cultura francés, y se encuentra actualmente en su etapa final.

El impulso dado al arte dramático bajo Luis XV (1710-1774) contribuye a generar en la sociedad francesa durante los últimos treinta años del siglo XVIII una gran afición por los espectáculos que algunos historiadores contemporáneos llamarán *teatromanía* (Lever, 2001; Trott, 2000; Rougemont, 1998). Desde mediados del siglo, los franceses consideran que su arte dramático ha adquirido un nivel de desarrollo equivalente, o hasta superior, al del país vecino que fue hasta entonces su modelo, Italia. La arquitectura de los teatros es entonces expuesta a múltiples debates puesto que no está adaptada al nivel de desarrollo del arte dramático ni corresponde a las necesidades del público, el cual exige cada vez más comodidades. Las salas que hasta ese momento estaban confinadas al interior de residencias monárquicas y salas recintos destinados a juegos de palma¹, van a sacar poco a poco sus fachadas a la calle, inaugurando en los años 1780 una nueva era para el teatro francés: la del teatro urbano.

Si los últimos treinta años del siglo XVIII son considerados como los más exuberantes en construcción de teatros en Francia, la primera mitad del siglo siguiente es, por el contrario, percibida —salvo algunas excepciones— como un periodo de estagnación en la evolución del teatro

francés. Sin embargo, pese al contexto reglamentario restrictivo que será impuesto por Napoleón y la desaceleración en la construcción debido al difícil contexto socioeconómico que caracterizan el principio del siglo XIX, el panorama de la arquitectura teatral francesa sigue prosperando: en las ciudades más importantes se abren teatros secundarios, mientras que en las más pequeñas y medianas, que generalmente cuentan con salas vetustas y poco cómodas, se construyen edificios nuevos para el teatro. Más de cien teatros son inaugurados entre 1789 y 1861, mientras que las reflexiones teóricas se multiplican gracias al desarrollo de la imprenta que crea un verdadero *boom* bibliográfico.

En el artículo se propone demostrar cómo la búsqueda de un *modelo* francés del teatro, que empieza a mediados del siglo XVIII y prosigue hasta mediados del siglo XIX, se ve influenciada por referencias nacionales y extranjeras, reflexiones teóricas y criterios oficiales, que en lugar de converger hacia modelos similares aportan múltiples respuestas. Si bien el periodo 1789-1861 no constituye una época de grandes rupturas en términos de arquitectura teatral, no es tampoco una época sin interés en cuanto al tema. Las diferentes influencias que contribuyen a construir la imagen del teatro "a la francesa" constituyen el marco de referencia para entender el contexto ideológico en el que surge el proyecto de Charles Garnier (1825-1898), sin duda el teatro más paradigmático e influyente que se haya construido en Francia en aquella época (Rabreau, 2008).

REVISIÓN DE LITERATURA

Las diferentes etapas en la evolución del teatro francés a lo largo del siglo XVIII —renacimiento del teatro urbano, aparición de las primeras críticas, primeros modelos teóricos, etc.—, así como la proliferación de construcciones que caracteriza la segunda mitad del siglo, hacen que la arquitectura teatral de este periodo haya sido ampliamente documentada. Uno de los trabajos más importantes que se hayan realizado al respecto es la tesis de Daniel Rabreau, publicada en el 2008 bajo el título de *Apollon dans la ville: le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle*. En su libro, el autor expone las condiciones en las cuales se da el renacimiento del teatro urbano en Francia, su relación con los planes de embellecimiento y, en general, con el desarrollo de las ciudades a lo largo del siglo XVIII y parte del siglo XIX. Otra de las grandes especialistas de la arquitectura de los teatros de este periodo es Michèle Sajous d'Oria. Su libro, *Bleu et or: la scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807* (2007) es uno de los primeros estudios tipológicos sobre el tema en el que se establece un paralelo entre modelos teóricos y

.....
¹ El juego de palma es considerado como el ancestro del tenis, puesto que responde al mismo principio de enviarse una pelota de un jugador al otro. Sin embargo, en su forma primitiva se le pega a la pelota con la palma de la mano, lo cual le da el nombre al juego. A partir del siglo XV, el aumento de la población de las ciudades impide el juego al aire libre, por lo cual son construidos recintos de una sola planta de forma rectangular. Muchos de los teatros franceses del siglo XVIII son acondicionados en este tipo de edificios, lo cual le da a la sala una forma alargada que va a persistir en Francia hasta finales de siglo.

edificios construidos. Mientras Rabreau expone la evolución de la relación entre el edificio teatral y la ciudad, Sajous d'Oria nos lleva al interior de las salas para observar la transformación de su arquitectura bajo la influencia de las prácticas sociales.

La época que precede al concurso para la Ópera de París (1861) cuenta, por el contrario, con poca literatura. La mayor parte de ella concierne la evolución de la vida teatral en una ciudad o región específica —para la cual la construcción de una sala de espectáculo es un evento importante— sin que exista un análisis minucioso con respecto a la arquitectura de dichos edificios. Los teatros de principios del siglo XIX son someramente mencionados en libros cuya ambición cronológica es más amplia, como el libro de Gaëlle Breton, *Théâtres* (1989) o el de Pierre Pougnaud, *Théâtres 4 siècles d'architecture et d'histoire* (1980). Los teatros parisinos de la misma época han sido documentados en publicaciones como la de Beatrice de Andia, *Paris et ses Théâtres. Architecture et décor* (1998) y de Catherine Naugrette-Christophe, *Paris sous le second empire, le théâtre et la ville: essai de topographie théâtrale* (1998), sin que hayan sido objeto de un análisis sistemático y comparativo de la evolución de su arquitectura. Por el contrario, la Ópera de París cuenta con trabajos universitarios y publicaciones muy completas, entre los cuales están *Die Architektur der Pariser Oper, Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung* (1969) de Monika Steinhauser, *Charles Garnier's Paris opera: architectural empathy and the renaissance of french classicism* (1991) de Christopher Mead y *Autour de l'Opéra: naissance de la ville moderne* (1995) bajo la dirección de François Loyer.

METODOLOGÍA

Uno de los objetivos es restituir el marco teórico y profesional en el que surge la Ópera de París, obra de Charles Garnier (1825-1898). El marco temporal está definido por la fecha de publicación del primer texto exclusivamente dedicado a la arquitectura de los teatros, en 1765, y la del concurso del que Garnier saldrá ganador en 1860-1861.

Para identificar los textos teóricos que abarcan el tema de la arquitectura de los teatros durante el periodo definido, el texto de Joseph de Filippi: *Essai d'une bibliographie générale du théâtre, ou, Catalogue raisonné de la bibliothèque d'un amateur, complétant le catalogue Soleinne*² (1861) resulta fundamental, puesto que el autor dedica

2 Alexandre Martineau de Soleinne (1784-1842) fue un coleccionista de arte dramático y aficionado, quien dedicó su vida a completar su biblioteca.

una parte de su libro a identificar los textos sobre el tema.

La Biblioteca Nacional de Francia, institución que hereda de las colecciones reales constituidas desde la Edad Media, y se encuentra a cargo del depósito legal desde 1537, conserva la casi totalidad de documentos reseñados por Filippi. Su catálogo, así como los de otras bibliotecas que conservan documentos de los siglos XVIII y XIX, como la biblioteca histórica de París, han sido puestos a disposición del público a través de Internet en los últimos años, facilitando de esta manera la búsqueda de documentos.

Además de examinar los textos exclusivamente dedicados a la arquitectura de los teatros, también resultaba importante mirar cuál era la imagen del teatro transmitida en los grandes tratados de la arquitectura de este periodo, sobre todo porque se trata de una época en la que la arquitectura se está consolidando como profesión en Francia.

Con el fin de comparar publicaciones de envergadura y objetivos similares, fue necesario establecer una clasificación. En ese sentido, el estilo literario anunciado por cada autor parecía ser el parámetro más pertinente. Se identificaron en total quince textos relativos al teatro, de los cuales seis son ensayos, tres son tratados, dos son *arquitectonografías*³ y tres *paralelos*⁴.

RESULTADOS

Los primeros textos muestran una concepción del teatro centrada en los espacios del escenario y la sala, cuya forma y tamaño resultan del análisis, bastante empírico, de la acústica. En dichos textos no parece necesario precisar los aspectos técnicos y constructivos del edificio, puesto que se considera que hacen parte de los conocimientos mínimos de todo arquitecto. Dan igualmente pocas orientaciones en lo que concierne a la dimensión urbana del teatro puesto que esta va a depender del lugar en donde se implanten los modelos propuestos.

A pesar de una voluntad explícita de alejarse del modelo italiano, los teatros de la península, antiguos y modernos, siguen siendo una referencia a lo largo del periodo tratado, sobre todo el teatro de Vicenza de Palladio. Entre las referencias francesas más frecuentemente mencionadas se encuentra la antigua ópera construida por François d'Orbay en 1688, más porque fue el lugar en el que estuvo alojada

3 Traducción del término francés *architectonographie*, cuyo uso era común en el siglo XIX pero que ha caído en desuso desde entonces.

4 Se llaman así a los textos que presentan una serie de planos de diferentes proyectos de un mismo tipo con el objetivo de compararlos. En algunos casos también se incluyen alzados.

durante casi un siglo la Real Academia de Música (considerada como la máxima instancia del arte lírico francés), que porque sea un modelo por seguir; el teatro de Lyon, construido por Germain Soufflot entre 1754 y 1756, y los teatros, casi contemporáneos, de Burdeos (1780) de Victor Louis y del Odeón (1782) de Marie-Joseph Peyre y Charles de Wailly. Estos dos últimos parecen ser los que más se aproximan a lo que sería el modelo del teatro francés.

PANORAMA TEATRAL Y MARCO LEGISLATIVO AL CAMBIO DE SIGLO

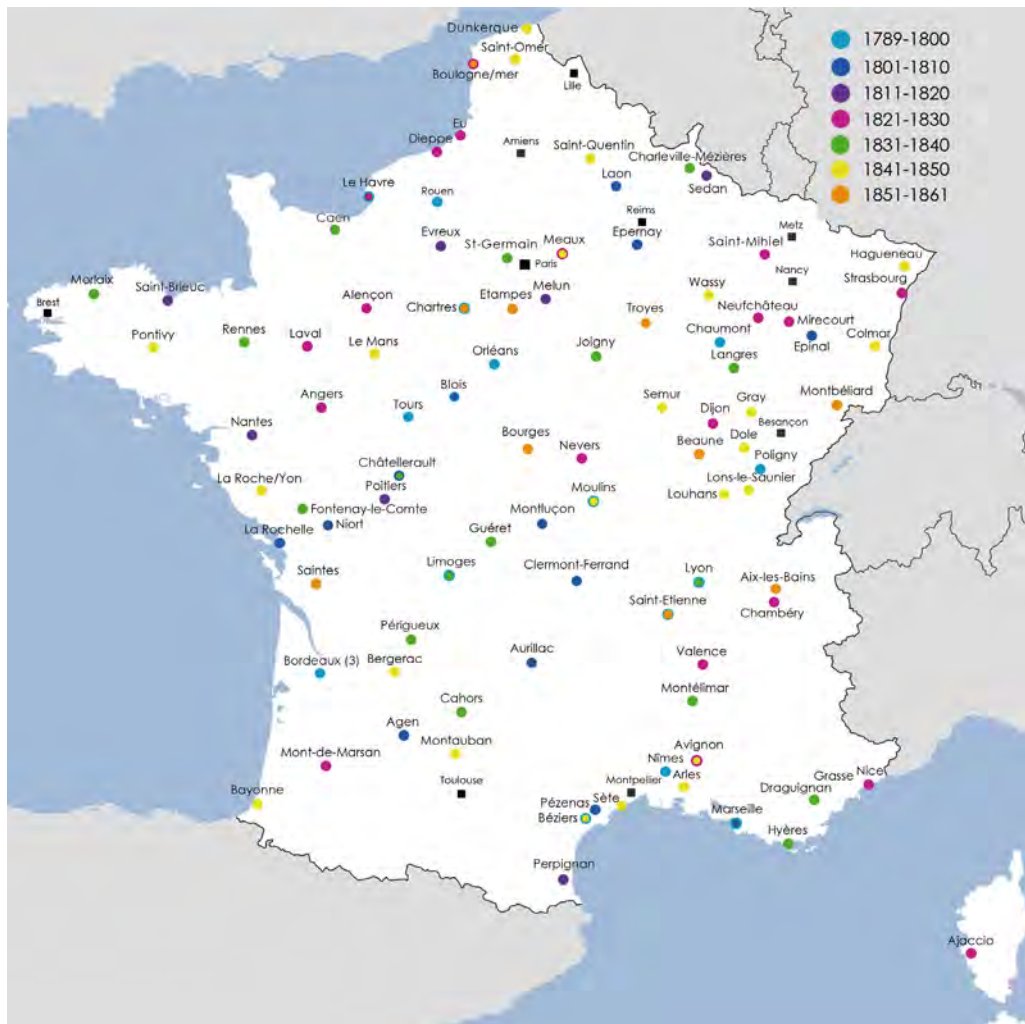
Las reformas institucionales, así como los cambios sociales que trae consigo la Revolución, no solo van a afectar el funcionamiento del teatro, sino que igualmente van a transformar la conceptualización de sus edificios. Dos años después del inicio de los disturbios revolucionarios, la Ley del 13 y 19 de enero de 1791 autoriza a todo ciudadano a construir un teatro público y a representar obras de todos los géneros, poniendo fin al sistema del privilegio⁵, implementado en Francia a finales del siglo XIV, y favoreciendo la propagación de salas de espectáculo tanto en París como en la provincia. Por otra parte, los espectadores que bajo el Antiguo Régimen asistían al teatro en calidad de sujetos del rey, pasan a convertirse en ciudadanos, abriendo paso a una visión más democrática del teatro. Sin embargo, dicha dramaturgia⁶ naciente (Yon, 2012, p. 7) no se verá acompañada de una visión igualitaria de la sociedad, lo cual se refleja en las diferencias que existen entre las condiciones en las que el público accede y asiste al espectáculo según su clase social. En ese sentido, el teatro constituye el lugar predilecto de la sociedad del siglo XIX para poner en escena sus ritos, costumbres y desigualdades socioeconómicas.

Al cambio de siglo, el teatro es el entretenimiento más popular y constituye una pieza fundamental del paisaje cultural puesto que es en el teatro en el que convergen "[...] la burguesía y la gente del pueblo, aquellos que a veces no saben leer pero saben escuchar"⁷ (Demier, 2000, p. 151). Aunque la comparación puede resultar un poco burda, para entender el fenómeno que representa el teatro en la sociedad del siglo XIX cabe compararlo con el papel que juega hoy la televisión en la cultura de masas, ya que no solo es un entretenimiento sino que igualmente se le atribuye una función educativa. El teatro es,

igualmente, un lugar político por excelencia y constituye, por tanto, un vector latente de disturbios al que las instancias de poder, clero y Estado, le prestarán una atención particular.

A principios del siglo XIX, Napoleón, preocupado por la proliferación descontrolada de salas, pone fin a la libertad de los teatros otorgada por la Revolución y restablece el sistema del privilegio. Los decretos del 8 de junio de 1806 y del 25 de abril de 1807 reducen a ocho el número de teatros de la capital, autorizan solo un teatro por ciudad en la provincia —o dos en las ciudades más importantes— y dividen el país en 25 departamentos teatrales, en los cuales solo pueden circular grupos de teatro previamente autorizados. A pesar de las restricciones reglamentarias y del contexto socioeconómico difícil que caracteriza el principio del siglo XIX y que contribuye a frenar la construcción de nuevos edificios, el panorama de la arquitectura teatral francesa sigue desarrollándose (figura 1). Aunque el papel que juega el edificio teatral en el tejido urbano haya cobrado una nueva importancia desde finales del siglo XVIII, no todas las salas inauguradas entre 1789 y 1861 son construcciones nuevas: de los 123 teatros inaugurados en ese periodo identificados hasta hoy, 27 de ellos reutilizan edificios existentes (edificios religiosos, juegos de palma, etc.).

Figura 1. Plano de la construcción de teatros en Francia 1789-1861
Fuente: elaboración propia.



5 Dicho sistema prevé que toda persona que desee representar una obra, sin importar su género, debe contar para ello con una autorización del soberano.

6 Traducción del neologismo *dramatocratie*, introducido por Jean-Claude Yon (2012).

7 Traducción de la autora.

► Figura 2. Proyecto de la ópera por Etienne-Louis Boullée, 1781

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cota: N7701012.



Mientras las ciudades más importantes (Lyon, Marsella, Burdeos, Ruan) tratan de sortear las medidas drásticas impuestas por Napoleón para mantener abiertos sus teatros secundarios, dichas medidas van, por el contrario, a favorecer a los pueblos y pequeñas ciudades que se ven dotados de una vida teatral periódica y regular.

En efecto, “el dispositivo legislativo rígido en funcionamiento entre 1806 y 1864 impone a los diferentes directores de los grupos de teatro ambulantes circular en la mayoría de las ciudades cabecera de departamento⁸ y define paralelamente unos veinte grupos sedentarios que se producen en las grandes ciudades”⁹ (Carrere-Saucède, 2009, p. 1).

Paradójicamente, no todas las ciudades elegidas como cabecera de departamento disponen de salas apropiadas para recibir a un grupo de teatro con frecuencia y ofrecer al público la seguridad y comodidad necesarias. Es el caso de la ciudad de Rennes, designada ciudad cabecera de su departamento en 1806, la cual dispone durante casi un siglo de un teatro adecuado en un juego de palma en 1737, el cual presenta un riesgo constante de incendiarse. La gravedad de la situación es tal, que en 1809 el ministro del interior llama la atención del prefecto indicándole “que era indispensable tomar las medidas necesarias para que se construya en Rennes un teatro más digno de la ciudad” (Mussat, 1998, p. 19).

Aunque los aspectos legislativos influyen considerablemente en la configuración del paisaje teatral francés, es sobre todo el papel que juega el arte dramático en la vida cultural del siglo XIX, y la gran afición de la sociedad por los espectáculos los que van a impulsar la construcción de nuevos teatros.

⁸ En cuanto a departamento nos referimos específicamente al departamento teatral, el cual reúne varios departamentos administrativos.

⁹ Traducción de la autora.

PROYECTOS TEÓRICOS Y OTROS MODELOS

El perfeccionamiento de la imprenta a lo largo del siglo XIX contribuye a la multiplicación de nuevas publicaciones y al desarrollo de la prensa tanto de información general como especializada. Este fenómeno responde a una voluntad de difundir el conocimiento, nunca antes vista en Francia hasta entonces. La literatura que trata el tema de la arquitectura de los teatros tiene enfoques tan heterogéneos como las especialidades de sus autores, los cuales no siempre son profesionales de la arquitectura. Algunas veces se trata incluso de simples aficionados al espectáculo, ansiosos de comunicar sus opiniones de público iniciado. En todos los casos, las prácticas sociales y los códigos bien establecidos del rito que constituye la salida al espectáculo, predominan en la concepción de los teatros. Las publicaciones constituyen, por tanto, una excelente fuente para entender cuáles son, para las diferentes categorías de público, los aspectos más relevantes de la arquitectura de dichos edificios y la imagen que cada uno tiene del teatro ideal.

La Real Academia de Música (nombre que llevaba la Ópera de París desde el momento de su creación en 1669) ocupa a lo largo de su historia trece edificios en doce sitios distintos, de los cuales solo dos son expresamente construidos para ella: el primero es el Teatro Le Peletier (1821), el cual debía ofrecerle un refugio temporal después de que el Teatro Louvois fuera cerrado tras el asesinato del duque de Berry (hermano menor de Luis XVI); el segundo, la ópera construida por Charles Garnier (1861-1875) entre 1861 y 1875. Así, durante más de cincuenta años, la Real Academia de Música estuvo ubicada en un edificio con carácter temporal. Dicha situación, sumada a los rumores frecuentes acerca de supuestas decisiones de la administración en cuanto al emplazamiento de un edificio nuevo y más

tarde los de un posible concurso¹⁰, contribuyeron a fomentar el debate y a perpetuar el interés general del público por la ópera. El incendio de la segunda sala del Palacio Real en 1781, construida por Pierre-Louis Moreau-Desproux (1712-1794), genera una primera ola de proyectos en torno a la ópera en los años 1780. Reflejo de la cultura del Antiguo Régimen, varios de esos proyectos consideraban la posibilidad de instalar el edificio entre el Louvre y el palacio de las Tullerías para crear un gran complejo en el que estuvieran reunidas las máximas instancias del poder y de la cultura, con el objetivo de sanear un barrio vetusto —el del carrusel—, que contrasta con el carácter prestigioso del lugar (Rabreau, 2008, p. 159) y seguramente con la esperanza de ver a la Corte, instalada en Versalles desde el reino de Luis XIV, regresar a París. El volumen de proyectos en ese sentido es considerable (Daniel Rabreau contabilizó más de 35 proyectos entre 1781 y 1797 de los cuales dos tercios son del año 1781), por lo cual sería necesario un estudio completo para abordar el tema.

La importancia del teatro entre finales del siglo XVIII y finales del siglo XIX, tanto para el público general como para los arquitectos, parece estar claramente definida en el libro *Le théâtre*¹¹ (1871), en el cual Garnier escribe acerca del arte dramático:

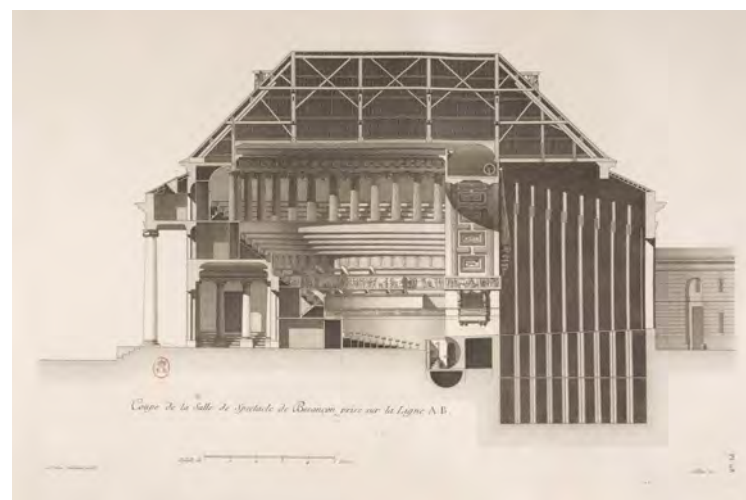
Será la fuente de los placeres intelectuales, será la escuela de los pueblos, será la gloria de la humanidad, y aquellos que habrán contribuido a dicha gloria no solo recibirán los aplausos de un día, sino que se inscribirán en el libro de oro de la posteridad¹² (Garnier, 1871, p. 4).

La visión del teatro que nos transmite Garnier justifica que algunos de los arquitectos más prestigiosos de ese periodo hicieran la síntesis de sus reflexiones en torno a la arquitectura de dichos edificios dibujando proyectos teóricos e incluso utópicos. Un ejemplo de ello es la espléndida ópera dibujada por Etienne-Louis Boullé (1728-1789) (figura 2) en 1781, cuya monumentalidad representa la grandeza del arte dramático francés. Por su carácter utópico, proyectos como este, que no tienen vocación de ser construidos, reflejan las aspiraciones de la sociedad sin representar una realidad concreta.

10 A pesar de que en el momento en el que se lanza el concurso para la ópera de París han pasado setenta años desde el inicio de los disturbios revolucionarios, los concursos siguen siendo un procedimiento poco usual para encargar a un arquitecto la construcción de un edificio civil, de lo cual generalmente se encargan los arquitectos con cargos oficiales o cercanos a las instancias del poder. En 1844, César Daly denuncia en la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* la poca difusión del concurso para el Teatro de Tolosa.

11 *El teatro*.

12 Traducción de la autora.



Prácticamente, ninguno de los autores que teorizan la arquitectura de los teatros tiene la ocasión de realizar sus proyectos. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) es, en ese sentido, una excepción. Arquitecto conocido por la Salina real de Arc-et-Senans (1775) y las barreras de recaudo de París (1785), Ledoux diseña y construye el Teatro de Besanzón entre 1778 y 1784 (figura 3). A principios del siglo XIX, publica *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*¹³ (1801), en el que explica con detalles cuáles fueron los parámetros que guiaron la concepción del teatro, inaugurado casi dos décadas antes. En ese texto, Ledoux —quien fue encarcelado durante la Revolución por su postura política a favor de la monarquía— presenta una visión democrática del teatro que se refleja en la arquitectura del teatro de Besanzón. El autor afirma que: "Aquel que pagará más estará más cerca; aquel que pagará menos estará más alejado; pero todos, pagando, habrán adquirido el derecho de estar sentados cómodamente, seguramente; habrán adquirido el derecho de ver en un radio equivalente, y de ser bien vistos" (Ledoux, 1804, p. 223).

13 *La arquitectura considerada bajo sus relaciones con el arte, las costumbres y la legislación*.

Figura 3. Teatro de Besanzón, construido por Claude-Nicolas Ledoux de 1778 a 1784
Fuente: Ledoux (1804).

Figura 4. Teatro de Besanzón, construido por Claude-Nicolas Ledoux de 1778 a 1784
Fuente: Ledoux (1804).

Ledoux es bastante crítico en cuanto a las condiciones deplorables en las que el público de la platea tiene que asistir al espectáculo, hablando de esta parte del teatro como de un “corral para ovejas”.

Entre las innovaciones que implementa en el Teatro de Besanzón podemos observar las bancas fijas en la platea, que buscan ofrecerle comodidad al público de una de las locaciones más económicas de la sala, y el balcón escalonado que reemplaza los palcos fragmentados de las óperas italianas (figura 4) en los que los espectadores se sobrepone los unos a los otros según sus respectivos estatus sociales.

LOS TEXTOS DEL SIGLO XVIII

A partir de 1765, importantes aportes teóricos van a orientar la reflexión en torno al edificio teatral hacia la búsqueda de un modelo francés y el distanciamiento progresivo del modelo italiano —el cual predomina en Europa desde el siglo XVI— que resultará finalmente más retórico que real. Una de las primeras publicaciones exclusivamente dedicada a la arquitectura del teatro que surge tras el desencadenamiento de la crítica a mediados del siglo XVIII, es el folleto del célebre crítico y teórico Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Projet d'une salle de spectacle*¹⁴ (1765). Cochin, quien trabaja en 1739 para la administración oficial de Luis XV, a cargo de la ejecución, decoración y documentación de las fiestas de la Corte, jugará más adelante un papel importante en lo que se podría llamar la política artística del reino. El teatro diseñado por Cochin (figura 5), el cual está especialmente pensado para representaciones de comedia, es uno de los muchos proyectos teóricos que se publican en Francia entre 1765 y 1861. El plano de la sala que, según el autor, es una adaptación francesa del Teatro de Palladio en Vicenza (Cochin, 1765, p. 1), tiene una forma de óvalo que se aproxima al medio círculo pro-

pio de los teatros antiguos y se opone, por tanto, a la configuración alargada típica de los teatros franceses de aquella época. Para hacer énfasis en ello, Cochin superpone, en la quinta plancha de su folleto (figura 6), el plano de la Ópera de París de François d'Orbay (1634-1697) en línea punteada al de su propio proyecto, el cual presenta varias particularidades. Una de ellas son los dos escenarios secundarios¹⁵ dispuestos de cada lado del escenario principal, los cuales recuerdan someramente las tres puertas del *scaenae frons* romano. Otra, la distribución de la sala, que se compone de una fila para la orquesta, una platea dividida en *parquet* —espacio delimitado en el que se encuentran cinco filas de butacas— y pozo (*parterre*), un primer balcón que dispone de dos filas de butacas, dos pisos de palcos superpuestos y compartimentados como en los teatros italianos (figuras 5 y 7). La configuración escalonada del primer balcón será retomada y desarrollada por Ledoux en el teatro de Besanzón.

Por la misma época, el caballero de Chaumont, apoyado por el director de la administración de los Edificios Reales, viaja a Italia para estudiar los grandes teatros del periodo palladiano así como los más recientes (Pognaud, 1980, pp. 16-17). A su regreso a Francia, Chaumont publica el primer libro sobre la arquitectura teatral: *Véritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de la France*¹⁶ (1766), solo un año después del folleto de Cochin. Con el fin de obtener otra visión, la Academia real de Arquitectura decide confiar una misión similar al señor Dumont, profesor de arquitectura y miembro de las academias de Roma, Florencia y Bolonia, quien resume su viaje en el *Parallèle des plus belles salles de spectacle*

15 Los escenarios secundarios buscan disminuir el ancho del escenario principal que resulta de la forma oval de la sala y permiten a los espectadores de los puestos laterales observar una parte de la escenografía de frente.

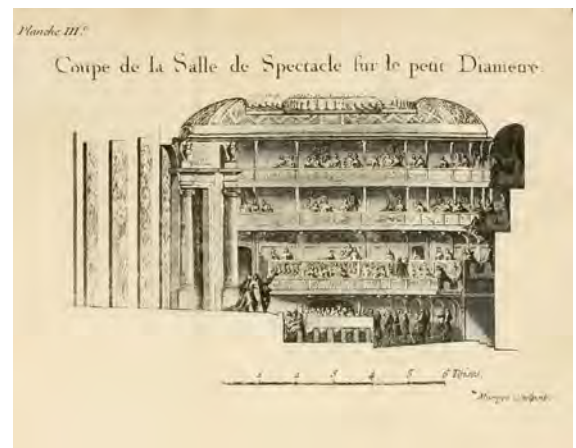
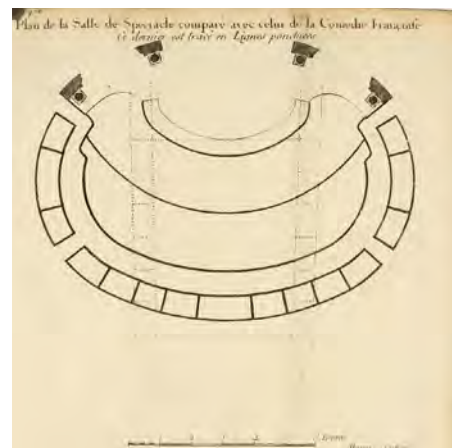
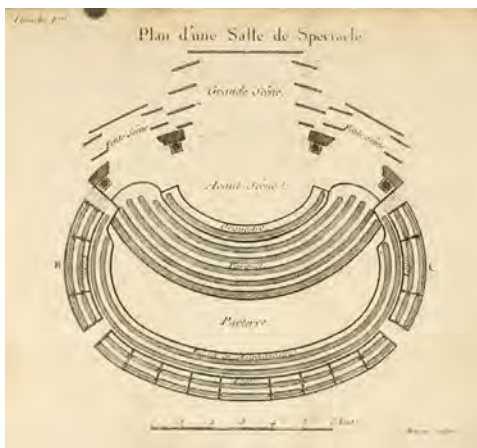
16 *Verdadera construcción de un teatro de ópera para uso de Francia*, París, 1766. Un año después, otro libro que se refiere particularmente a la construcción exterior de un teatro complementa esta primera edición.

Figura 5. Proyecto teórico de ópera según Charles-Nicolas Cochin, 1765
Fuente: Cochin (1765).

Figura 6. Proyecto teórico de ópera según Charles-Nicolas Cochin, 1765. Plano en el que aparece punteada la sala de la ópera d'Orbay
Fuente: Cochin (1765).

Figura 7. Proyecto teórico de ópera según Charles-Nicolas Cochin, 1765
Fuente: Cochin (1765).

14 *Proyecto de una sala de espectáculo*, Londres, 1765.



de *France et d'Italie* (1765)¹⁷. Unos años más tarde, Pierre Patte publica su *Essai sur l'architecture théâtrale*¹⁸ (1782), el cual se convierte en una referencia sobre el tema. Solo dos años antes, Patte había publicado una descripción con planos del teatro de Vicenza, presentado como una de las obras maestras de Andrea Palladio.

Todas estas publicaciones destacan la superioridad de los teatros italianos mientras ponen de relieve la necesidad de crear una arquitectura para el espectáculo que se adapte a las costumbres específicas de la sociedad francesa, para la cual la salida al teatro es un rito con unos códigos bien establecidos. Así como Cochin (1795), tanto Chaumont (1766) como Patte (1782) publican en sus libros proyectos de teatros "ideales", producto de sus reflexiones en torno a la arquitectura teatral. Dichos proyectos hacen énfasis en la conceptualización de la sala y la búsqueda de la mayor eficiencia acústica, lo cual se ve reflejado en los planos (figura 8), en los que aparece el trazado geométrico que garantiza, según Chaumont y Patte, la mejor acústica y la mejor visibilidad para todos los espectadores. Ambos proyectos retoman la forma alargada propia de los teatros franceses de aquella época¹⁹ y proponen proporciones similares entre la profundidad de la sala y del escenario. Los dibujos de Chaumont son los únicos de los libros teóricos de este periodo en dar indicaciones en cuanto a la disposición urbana del edificio (figura 9), tal y como lo muestra la plancha *Emplacement proposé pour une Salle d'Opéra*²⁰.

17 *Paralelo de las más bellas salas de espectáculo de Francia y de Italia*, libro que contiene una serie de planos, sin comentarios del autor.

18 *Ensayo sobre la arquitectura teatral*.

19 La cual proviene seguramente de la planta rectangular de los juegos de palma en muchos de los primeros teatros franceses que fueron instalados. Después de la Revolución, la forma alargada permanece puesto que varias iglesias y edificios religiosos fueron vendidos y adaptados como teatros.

20 *Emplazamiento propuesto para una sala de ópera*.

En la misma línea de la obra de Patte, el *Ensayo sobre el arte de construir los teatros* (1801), de Boullée; las *Arquitectonografías* de Alexis Donnet (1821) y de J. A. Kaufmann (1840), así como el *Tratado de la construcción de los teatros* (1847) de Albert Cavos, ofrecen una amplia literatura técnica. Aunque el énfasis de dichas publicaciones sea diferente, en cada una de ellas están definidas las medidas de los diferentes componentes necesarios, según cada autor, para construir un teatro "ideal". Pese al interés que presentan estos proyectos, los excluimos de nuestro análisis puesto que están más orientados a resolver los aspectos técnicos y constructivos del teatro que a desarrollar una reflexión profunda en cuanto a la relación entre las prácticas sociales en torno al teatro y su arquitectura.

EL TEATRO SEGÚN LOS GRANDES MAESTROS

Con la introducción de *Sémiramis* (1749), Voltaire es uno de los primeros en lanzar públicamente el debate sobre la arquitectura de los teatros a mediados del siglo XVIII. El célebre autor atribuye el fracaso de la primera representación de su obra a la arquitectura de las salas de espectáculo francesas cuya incomodidad, sumada a las costumbres particulares del público (sillas para espectadores prestigiosos sobre el escenario, la agitación que generan los espectadores de platea de pie, etc.), crean un ámbito desfavorable para generar la ilusión que requiere la puesta en escena. Así como lo harán más tarde Chaumont, Dumont y Patte, Voltaire destaca la superioridad de los teatros italianos en ese sentido.

Algunos años más tarde, el muy conocido arquitecto y teórico Jacques-François Blondel publica *Architecture française*²¹ (1752), en el que trata el tema de los teatros describiendo la antigua sala de la Comedia-Francesa, único teatro francés que, según él, puede servir de ejemplo.

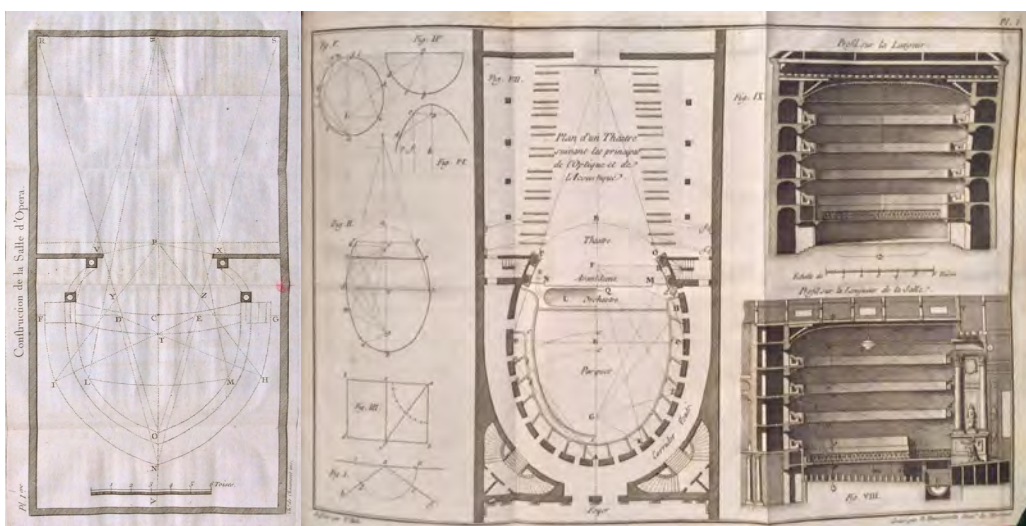
21 *Arquitectura francesa*.

Figura 8. Proyectos de teatro según el caballero de Chaumont (1765) y Pierre Patte (1782). A la izquierda el esquema que muestra el análisis del que se dedujo la forma de la sala

Fuente: Chaumont (1766) y Patte (1782).

Figura 9. Plano de localización del proyecto de teatro del caballero de Chaumont

Fuente: Chaumont (1766).



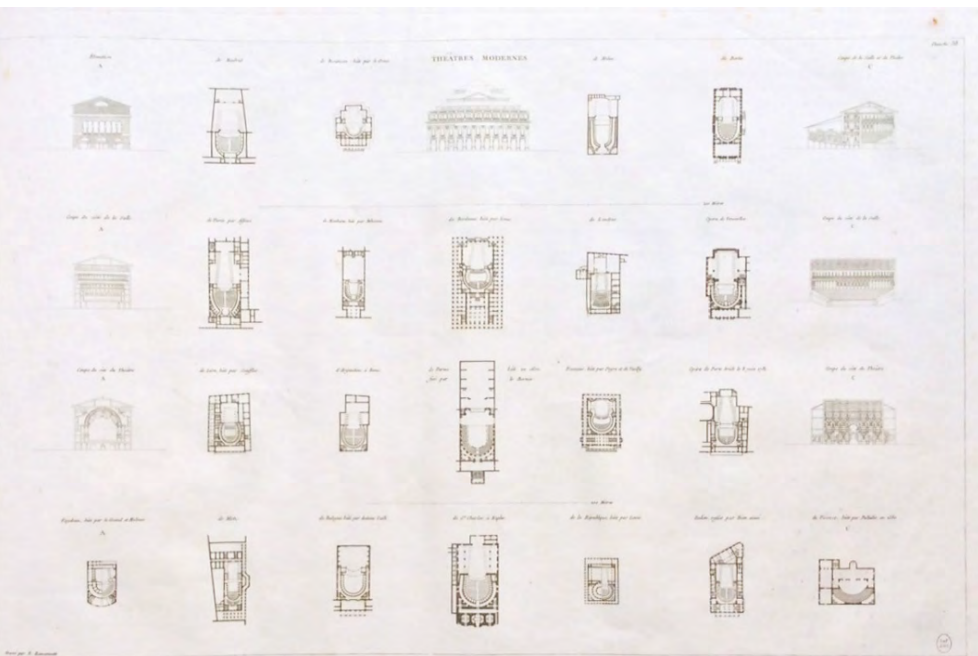
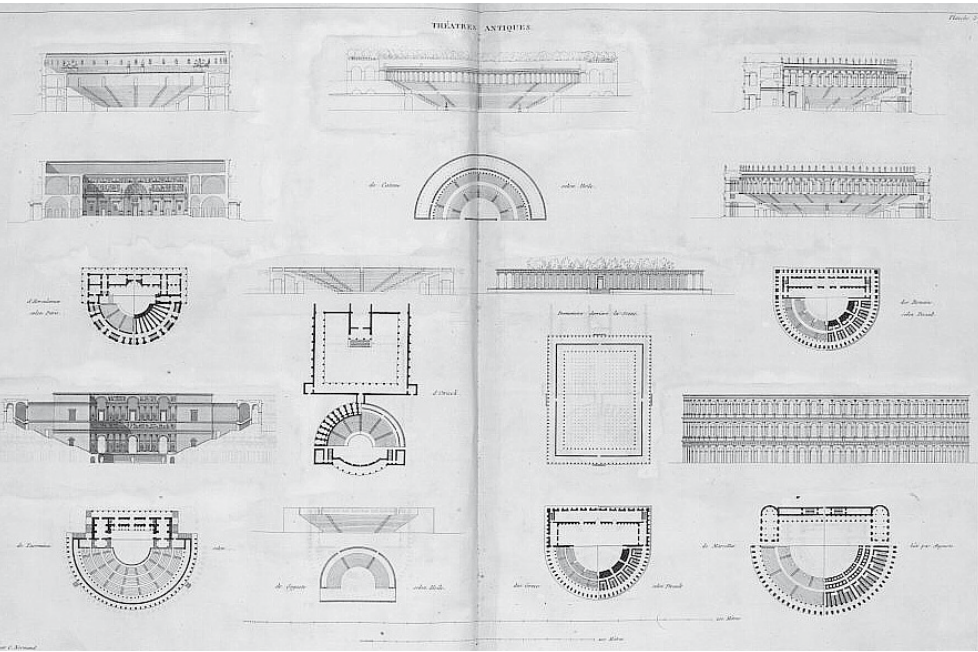


Figura 10. Teatros antiguos que Jean-Nicolas-Louis Durand publica en la plancha 37 de su libro *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*. Fuente: Durand (1799-1800).

Figura 11. Teatros modernos que Jean-Nicolas-Louis Durand publica en la plancha 38 de su libro *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*. Fuente: Durand (1799-1800).

En la introducción del capítulo, Blondel destaca la grandeza y magnificencia de los teatros antiguos y de los que recientemente han sido construidos en Italia, Inglaterra, Alemania y otros lugares, y declara que no es por ese tipo de edificios que la arquitectura francesa merece consideración alguna (Blondel, 1752, libro III, cap. IV).

A principios del siglo XIX, la formación de los arquitectos toma en Francia dos orientaciones (Garric, 2011, p. 2). La primera, heredada de la Academia Real de Arquitectura y cuya piedra angular es el Premio de Roma²², da lugar en 1819 a la sección de arquitectura de la Escuela de Bellas-Artes. La segunda, empieza en una

nueva institución creada durante la Revolución, la Escuela Politécnica, y concluye en un establecimiento más antiguo reformado para servir de escuela práctica, la Escuela Nacional de Puentes y Calzadas. Cada una de estas ramas desarrolla visiones opuestas del proyecto de arquitectura y de las competencias que se requieren para ser arquitecto, abriendo paso a carreras bien distintas. En ambos casos las publicaciones van a ser muy importantes puesto que no solo son herramientas pedagógicas que sirven de soporte para los intercambios entre maestro y alumno, sino que igualmente buscan sistematizar y transmitir el conocimiento de una disciplina que apenas se está consolidando como profesión.

Sin embargo, gran parte de ellas son un compendio de modelos, repertorio de formas con poco texto o sin él, que hace indispensable la interacción con el maestro. Por el contrario, las obras de dos eminentes profesores de la Escuela Politécnica, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) y Léonce Reynaud (1803-1880) —quienes escribieron algunos de los tratados de arquitectura más influyentes de su época— se destacan por las explicaciones y reflexiones teóricas que acompañan sus dibujos. Durand y Reynaud enumeran y describen una serie de programas²³ y de temas que todo arquitecto debe conocer. Entre ellos están los edificios civiles, que podríamos trasponer a lo que hoy llamamos equipamientos públicos, y en especial los teatros.

Durand, en su primer libro, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*²⁴ (1799-1800), define la arquitectura como un arte creativo que responde principalmente a una necesidad (Durand, 1799-1800), por lo cual debe inspirarse en la naturaleza y, en particular, en el hábitat animal. El talentoso arquitecto y profesor de la Escuela Politécnica aborda el estudio de la arquitectura comparando y analizando monumentos de diferentes civilizaciones y periodos en la historia. El tema del teatro es tratado bajo diferentes ángulos: un capítulo está dedicado a los edificios para el espectáculo (teatros antiguos griegos y romanos, teatros modernos, anfiteatros, circos, naumaquias, odeones, etc.), el capítulo sobre el arte en Alemania trata del teatro de Berlín, al igual que los teatros de Amberes y Gante son comentados en el capítulo sobre el arte y los monumentos en Bélgica. Sus impresiones sobre el Teatro del Odeón aparecen en el capítulo "De quelques édifices" contemporáneos (algunos edificios contemporáneos). En las planchas 37 y 38 del libro están representados,

²² El premio de Roma, creado en 1663, era un concurso para seleccionar a los artistas que serían hospedados en la Academia de Francia en Roma. El concurso estaba dividido en cinco categorías: escultura, arquitectura, estampas, música y pintura. Durante casi 300 años, fue la máxima distinción que un artista de cualquier país podía recibir.

²³ La noción de programa en arquitectura aparece en Francia durante el siglo XIX, y gira progresivamente a las cuestiones de estilo.

²⁴ *Compendio y paralelo de edificios de toda clase antiguos y modernos.*

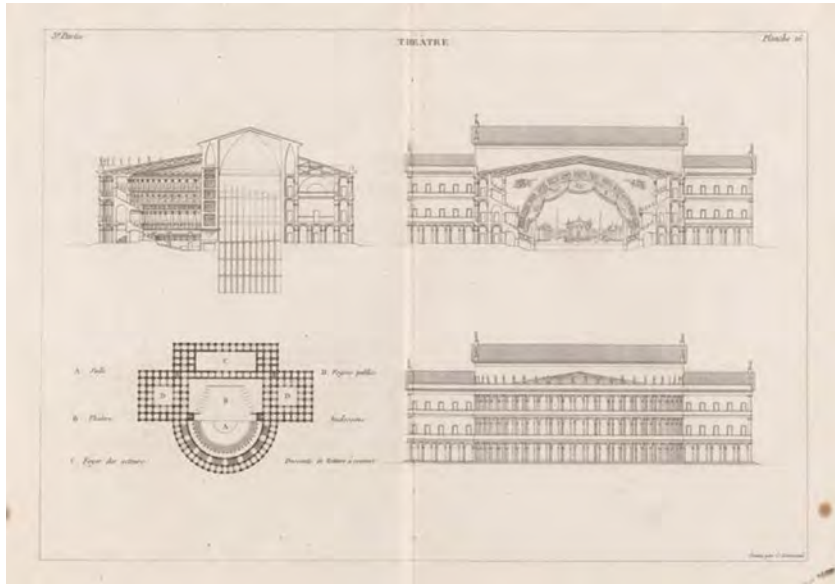


Figura 12. Proyecto de teatro de Jean-Nicolas-Louis Durand publicado en la plancha 16 de su libro *Précis de leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*
Fuente: Durand (1803-1805).



Figura 13. Vista del teatro de Rennes en *La France de nos jours* (s. f.)
Fuente: Biblioteca Museo de la Ópera, portafolio 151.

a la misma escala, cada uno de los teatros que Durand ha estudiado (figuras 10 y 11). Su discurso refleja una gran admiración por la arquitectura de los teatros antiguos que se manifiesta en la opinión positiva hacia los teatros modernos que adoptan la sala de planta semicircular y el proyecto de teatro ideal (figura 12), que publicará unos años más tarde en el *Précis de leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*²⁵ (1803-1805).

La planta del teatro ideal de Durand está claramente inspirada en el teatro de Vicenza que, como lo hemos visto anteriormente, era igualmente admirado por Pierre Patte. A diferencia del edificio de Palladio, que cuenta con una fachada extremadamente sobria, el proyecto de Durand exterioriza la forma de la sala en su fachada principal como lo harán más adelante Charles Millardet (1800-1847) en Rennes (1831-1836) (figura 13) y Charles-Alexandre-François Morin (1810-1897) en Haguenau (1842-1847) (figura 14).

*El Traité d'architecture*²⁶ de Reynaud (1850-1858), cuyo fin es tan pedagógico como el de los escritos de Durand, se compone de tres libros. En el primero, inspirado de Vitruvio, están definidos los principios de composición que son la comodidad, la solidez y la belleza (*utilitas, firmitas, venustas*), en el segundo están descritas las diferentes partes que componen un edificio, y en el tercero las diferentes clases de edificios (religiosos, monumentos honoríficos, edificios de instrucción pública, edificios de entretenimien-



Figura 14. Teatro de Haguenau
Foto: la autora.

tos públicos, viviendas y ciudades). En la parte que trata de los teatros, el tema es abordado desde un punto de vista histórico, con la comparación de los teatros de Marcelo en Roma y de Pompeya. En los teatros modernos se distinguen dos disposiciones: la de los teatros italianos y la de los teatros franceses que Reynaud ejemplifica comparando el Teatro de la Ópera y el Teatro del Odeón.

Aunque considera que las salas italianas son más cómodas, las encuentra "tristes y frías" (Reynaud, 1860-1863) comparadas con las salas francesas, por las cuales manifiesta una clara preferencia. Así como la mayoría de los autores del periodo que nos ocupa, Reynaud esboza los trazos de un teatro ideal del que hace una descripción deta-

25 Compendio de las lecciones de arquitectura impartidas en la Escuela Politécnica.

26 Tratado de arquitectura.

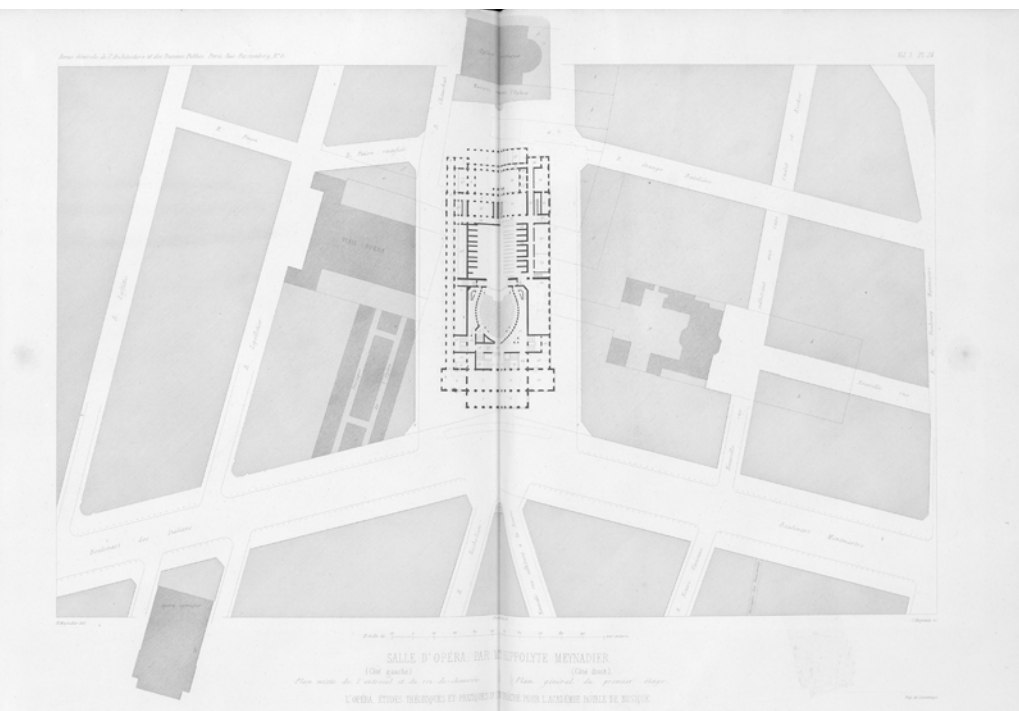
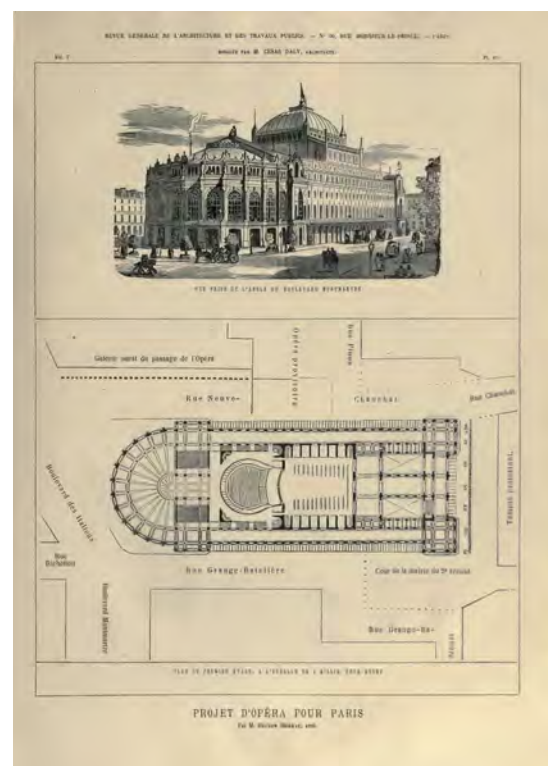


Figura 15. Proyecto para la Ópera de París por Hippolyte Meynadier, 1844. Fuente: Meynadier (1844).

Figura 16. Proyecto para la Ópera de París por Amédée Couder, 1847. Fuente: Couder (1847).



llada sin representarlo gráficamente. Cabe citar algunos de los elementos que componen el teatro ideal de Reynaud, que para entonces ya están asociados a la imagen del teatro francés: el edificio se ubica frente a una plaza de amplias dimensiones con calles anchas que lo aíslan sobre sus tres otras fachadas, la fachada principal comprende un pórtico y las fachadas laterales marquesinas en vidrio para proteger a los espectadores que llegan en coche; el vestíbulo público es amplio y comunica con grandes terrazas (Reynaud, 1860-1863). Aunque Garnier descarta el uso de marquesinas para su edificio, vemos ya enunciados en el proyecto de Reynaud varios principios puestos en obra en la Ópera de París.

A diferencia de los textos de Durand y Reynaud, el *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*²⁷ (1802-1817) de Rondelet —el cual tuvo un gran éxito y fue reimpresso en varias ocasiones—, se enfoca exclusivamente en los aspectos constructivos de la arquitectura. Es desde esa perspectiva que el autor presenta los teatros de la antigüedad romana y dos de los teatros franceses más emblemáticos del siglo XVIII: el Gran Teatro de Burdeos y el Teatro del Odeón en París.

LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA

La prensa especializada, que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, constituye por su parte un soporte de debate para los arquitectos. En particular, la *Revista General de la Arquitectura y de las Obras Públicas* (RGATP)²⁸, fundada y dirigida por César

Daly (1811-1894) en 1840. Daly divulgaba con cierta frecuencia en las páginas de la revista sus opiniones sobre la arquitectura de los teatros o salas de conciertos que frecuentaba²⁹ (Saboya, 1991, p. 248). La RGATP, que publica en promedio los planos de ocho obras contemporáneas en cada volumen, concede por el contrario poco espacio a los nuevos teatros. En cambio, desde sus primeras ediciones, diversos artículos ofrecen un punto de vista crítico sobre las salas parisinas y provinciales recién restauradas o reconstruidas. Pero es sin duda el proyecto de un edificio nuevo para la Real Academia de Música que constituye el punto de partida de una reflexión más teórica sobre la arquitectura teatral por parte de Daly y sus colaboradores (Saboya, 1991, p. 249). Entre 1840 y 1861, cuarenta y cuatro artículos de la RGATP conciernen la arquitectura de los teatros de los cuales cuatro presentan proyectos alternativos para la Ópera de París y ocho comentan y critican las diferentes etapas del concurso. Desde 1844 y hasta después de la inauguración oficial, la revista seguirá paso a paso la organización y premiación del concurso así como el desarrollo del proyecto.

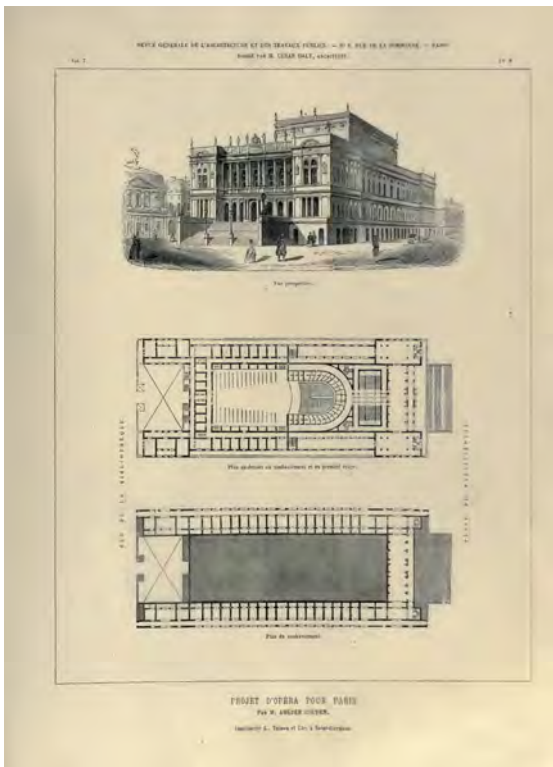
Entre los proyectos publicados está un estudio muy completo realizado por Hippolyte Meynadier³⁰, cuya primera parte aparece en el número

²⁷ *Traité théorique et pratique de l'art de construire.*

²⁸ De las revistas francesas del siglo XIX, es la que tiene una mayor difusión y una publicación regular a más largo plazo.

²⁹ El teatro, y en particular la ópera, hacían parte de los entretenimientos más apreciados por la élite intelectual y cultural de la época. En su juventud, Daly hizo parte del círculo de amigos cercanos del gran cantante de ópera Nourrit y, así como Garnier, era un hombre de teatro.

³⁰ Hippolyte Meynadier, barón de Flamalens, ocupa un cargo administrativo en la oficina de los teatros del departamento de las Bellas-Artes, y no siguió ninguna formación en rela-



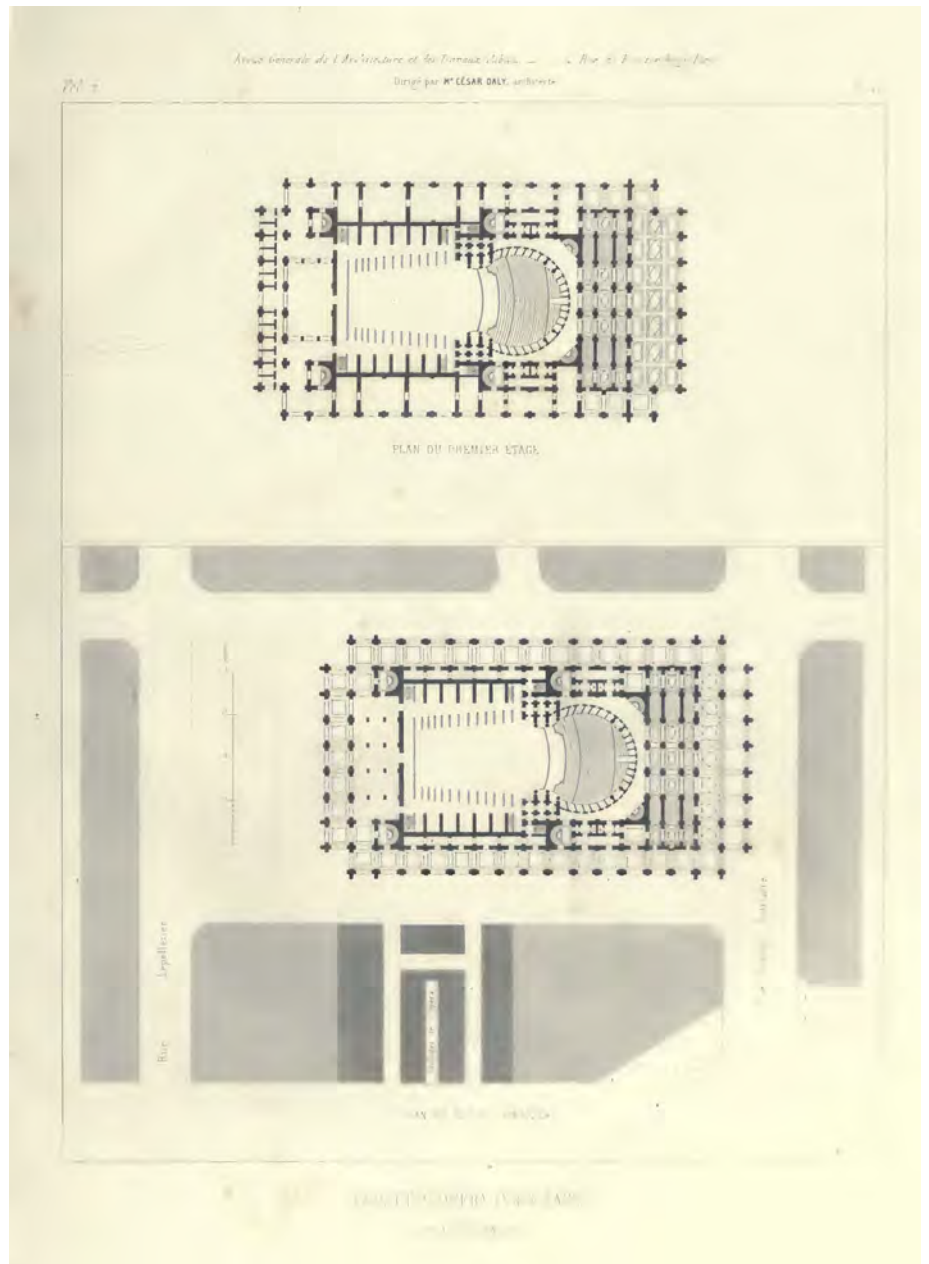
de 1844 (figura 15). La segunda es publicada en 1847, junto a otros tres proyectos de colaboradores de la revista, Jean-Baptiste Amédée Couder (figura 16), Hector Horeau (figura 17) y Adrien Louis Lusson (figura 18), los cuales habían sido presentados a la administración con la expectativa de ser tenidos en cuenta.

Estos proyectos reflejan la diversidad de ideas que cohabitan en el mundo de la arquitectura en cuanto a cómo debería ser un edificio para la ópera: en ninguno de los planos el trazado en planta de la sala, centro del debate por más de cincuenta años, es el mismo. De la misma manera, las fachadas principales son radicalmente diferentes³¹. En el proyecto de Horeau, volvemos a encontrar la fachada curva. Solo las escaleras principales, dispuestas a cada lado del vestíbulo principal, como en el Teatro del Odeón y en el de Munich, parecen obtener la unanimidad.

Es la ocasión para Daly de destacar el importante papel que juega la ópera para el desarrollo urbano de París. Salvo las cuestiones relacionadas con el arte y la funcionalidad propias de un edificio de este tipo, la construcción de la ópera plantea una serie de cuestionamientos a escala urbana, en particular en torno a la descentralización de la ciudad, la libre circulación en las calles (la ópera y, en general, los teatros más importantes generan problemas de tráfico de coches y de peatones), la

ción con la arquitectura. Sin embargo, Meynadier colabora durante un tiempo con la RGATP.

31 Aunque en los proyectos de Meynadier y de Lusson no estén representadas las fachadas, se puede deducir a partir del plano que en el primero una columnata sobresale de la fachada mientras que en el segundo la columnata antecede un peristilo.



finalización de la calle de Rivoli y el saneamiento del barrio del Palacio real. Otro asunto que vuelve a aparecer es la de la reunión del Louvre y del palacio de las Tullerías. Mientras que Horeau y Couder ven en el teatro un motor para generar dinámicas urbanas, Meynadier estipula que el emplazamiento de la ópera debe situarse a orillas del río o en los bulevares donde ya existe cierta animación. Lusson, por su parte, considera que el teatro no contribuye en nada al desarrollo de actividades en el barrio en el que es implantado y que, por el contrario, puede generar molestias para los vecinos. Si los cuatro proyectos generan un debate acalorado en cuanto al papel del teatro en la ciudad y en ellos radica el interés principal de su publicación, nos parece importante señalar algunos elementos del proyecto de Meynadier que serán retomados por Garnier: la volumetría del edificio, cuyo efecto varía según la distancia a la que se encuentre el observador, los accesos diferenciados entre peatones y espectadores en coche y los espacios al interior del edificio en donde esas dos categorías convergen.

▲ ▲ Figura 17. Proyecto para la Ópera de París por Hector Horeau
Fuente: Horeau (1847).

▲ ▲ Figura 18. Proyecto para la Ópera de París por Adrien Louis Lusson
Fuente: Lusson (1847).

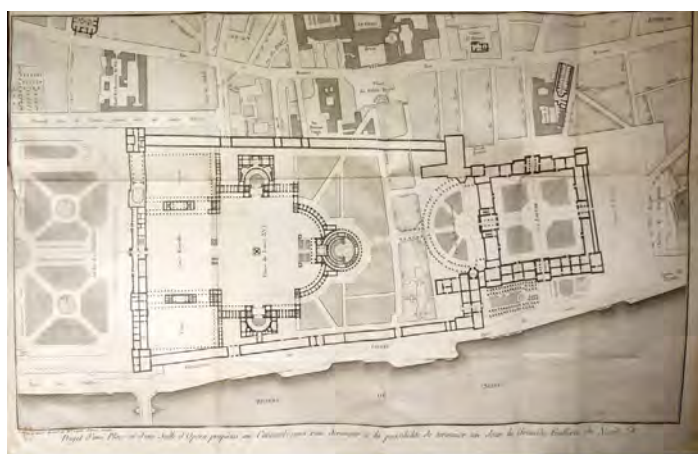


Figura 19. Proyectos para la Ópera de París entre el Louvre y el palacio de las Tullerías, por François-Joseph Bélanger, 1781

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cotas: IFN- 53094824 (1781) e IFN- 53094823.

Cuando finalmente se realiza el concurso para la Ópera de París en 1861, la RGATP publica 18 de los 171 proyectos que concursaron, entre los cuales no figuran ni el de Viollet-le-Duc, arquitecto favorito de la emperatriz, ni el de Garnier, colaborador de la revista y ganador del concurso.

CONCLUSIÓN

Entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, la conceptualización de la arquitectura civil se torna hacia el ideal antiguo, haciendo de los teatros romanos y griegos el arquetipo modelo en lo que se refiere a la arquitectura teatral. El Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza, personifica la adaptación del teatro antiguo a las necesidades del teatro moderno, generando un gran interés e incluso, en algunos casos, una gran admiración por parte de los arquitectos.

Aunque la mayoría de los autores reconocen la superioridad de las salas italianas, todos coinciden en la necesidad de crear un teatro que se adapte a las prácticas sociales francesas. Proyectos teóricos y utópicos contribuyen a consolidar la imagen de un modelo del teatro francés, por el cual Reynaud expresa una marcada preferencia, sin que aparezca una figura o configuración predominante.

Los autores de finales del siglo XVIII, manifiestan poco interés por la relación entre el teatro y su entorno construido: el énfasis de sus obras está en la búsqueda de la mejor acústica y la mejor óptica para la sala, objetivo primordial del edificio teatral.

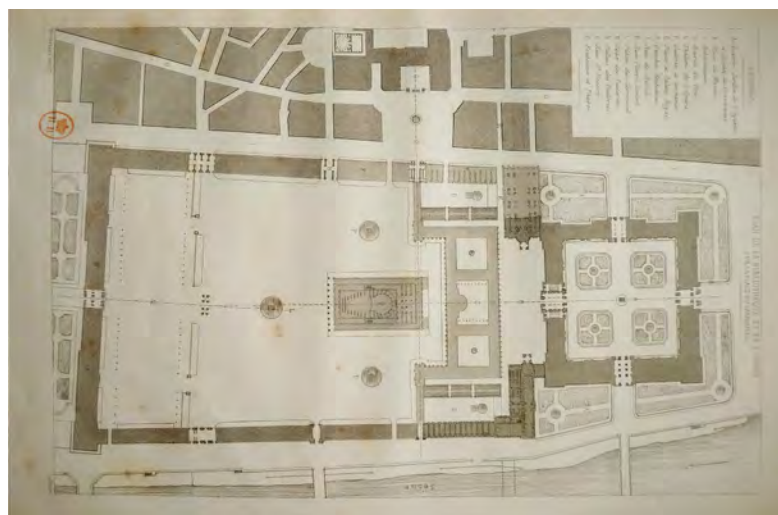


Figura 20. Proyecto de biblioteca y ópera sobre la plaza del Carrusel, por Jean-Baptiste Marchebeus, 1847

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cota: RES- Q- 424.

La relación entre edificio teatral y contexto urbano cambia a medida que la forma de pensar la ciudad se desarrolla; los teatros se convierten en monumentos que no solo participan del embellecimiento de las ciudades, sino que igualmente contribuyen al saneamiento de los barrios en los que se implantan y a crear dinámicas urbanas en torno a ellos. El término de *monumento*, frecuentemente asociado al teatro en el siglo XIX, conlleva una función de hito y de representación más que de conmemoración. El edificio para el teatro debe representar la grandeza del arte dramático francés, e igualmente destacarse del tejido urbano en el que se implanta por su monumentalidad.

Los proyectos publicados en la RGATP son, en cierta forma, la continuación de las reflexiones iniciadas a finales del siglo XVIII con la primera ola de proyectos publicados después del incendio que destruye la Ópera del Palacio Real en 1781. Gran parte de los proyectos de la década de 1780 consideraban la posibilidad de integrar la ópera a un complejo urbano entre el palacio de las Tullerías y el Louvre, en el que tendría un impacto urbano limitado, principalmente a escala de barrio, como lo muestran los proyectos de François-Joseph Bélanger (1781 y 1789) (figura 19). Aunque la idea es retomada en 1847 por Jean-Baptiste Marchebeus (figura 20), los proyectos de mediados de siglo, como el de Hyppolite Barnout (1858), muestran una evolución con respecto al papel que juega la ópera en la ciudad (figura 21).

La Ópera de París materializa el ideal francés del teatro y se convierte en el ámbito nacional e internacional en el *modelo* del teatro "a la francesa". La reflexión de Garnier estuvo sin lugar a dudas influenciada por las salas que frecuentaba en París y en otras grandes ciudades europeas. Sin embargo, en varias de las publicaciones que hemos analizado aparecen a través de los modelos teóricos varios dispositivos que serán implementados en el proyecto de la Ópera de París.

El campo que explora este artículo se limita a los modelos transmitidos a través de los libros y las revistas que alimentaron el *modelo* del teatro francés entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. Sin embargo, para completar el panorama, sería necesario examinar la arquitectura teatral que las instancias del poder favorecen, cuáles de los modelos difundidos por los impresos influyen en el dictamen oficial y compararlo todo con los edificios que se construyeron durante el mismo periodo.

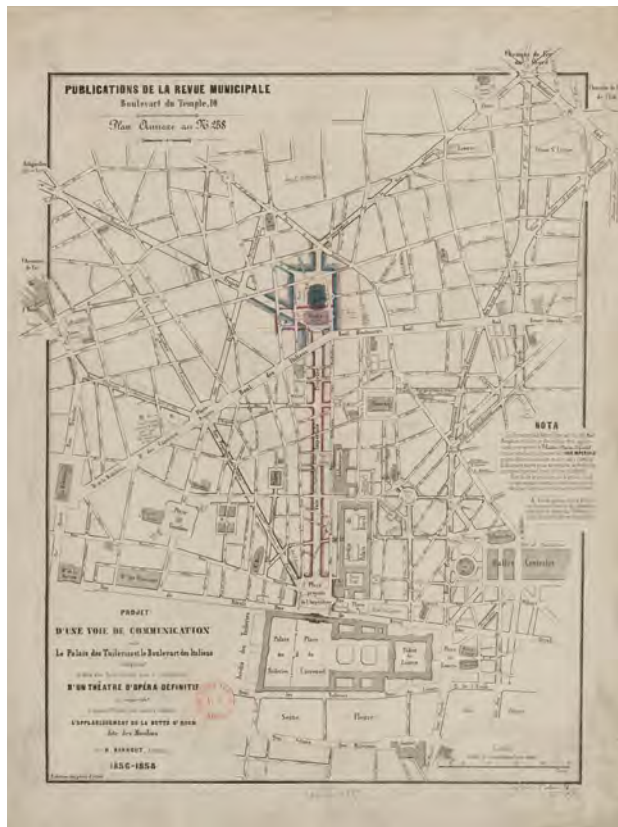


Figura 21. Proyecto de una vía de comunicación entre el palacio de las Tullerías y el boulevard de los italianos, indicando el emplazamiento para la construcción de una ópera definitiva, por Hippolyte Barnout, 1858

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cota: IFN-8440781.

REFERENCIAS

- Andia, B. de (1998). *Architecture et décor*. Colección "Paris et son patrimoine". Paris: Action artistique de la ville de Paris.
- Blondel, J.-F. (1752). *Architecture française*. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert.
- Boullet (1801). *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*. Paris: Chez Ballard.
- Breton, G. (1989). *Théâtres*. Paris: Moniteur.
- Cantelli, M. L. y Guillaume, J. (1991). *L'illusion monumentale: Paris, 1872-1936*. Liège: Mardaga.
- Carrere-Saucède, Ch. (2009). État de la bibliographie relative au théâtre en province au XIXe siècle. En Naugrette, F. y Taïeb, P. *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*. Publicaciones digitales del CÉRÉdI, «Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)», 1. Recuperado de <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?etat-de-la-bibliographie-relative.html>
- Chaumont, Ch. de (1766). *Véritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de la France*. Paris: De Lormel.
- Cavos, A. (1847). *Traité de la construction des théâtres*. Paris: L. Mathias; Saint-Petersbourg: J. Hauer.
- Cochin, Ch.-N. (1765). *Projet d'une salle de spectacle*. Paris: Charles-Antoine Jombert.
- Couder, Amédée (1847). *Projet pour le nouvel opéra de Paris*. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, VII, lámina 9.
- Decreto del 25 de abril de 1807.
- Decreto del 8 de junio de 1806.
- Demier, F. (2000). *La France au XIXe siècle 1814-1914*. Paris: Éd. du Seuil.
- Donnet, A. (1821). *Architectonographie des théâtres de Paris ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. Paris: P. Didot l'aîné.
- Dumont, G.-M. (1765). *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec des détails de machines théâtrales*. Paris: rue Neuve-Saint-Merry.
- Durand, J.-N.-L. (1799-1800). *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*. Paris: Impr. de Gillé fils.
- Durand, J.-N.-L. (1803-1805). *Précis de leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*. Paris: Chez l'auteur à l'École polytechnique et Bernard Libraire de l'École polytechnique.
- Garnier, Ch. (1871). *Le théâtre*. Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Garnier, Ch. (1878). *Le nouvel Opéra*. Paris: Ducher et Cie.
- Garric, J.-P. (2011). Durand ou Percier ? Deux approches du projet d'architecture au début du XIXe siècle. En INHA, *Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871*. Recuperado de <http://inha.revues.org/3186>
- Horeau, H. (1847). *Projet pour le nouvel opéra de Paris*. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, VII, lámina 10.
- Kaufmann J. A. (1840). *Architectonographie des théâtres ou parallèle historique et critique de ces édifices considéré sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. Paris: L. Mathias.
- Ledoux, Claude-Nicolas-Louis (1804). *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris: Chez l'auteur.
- Lever, M. (2001). *Théâtre et Lumières : Les Spectacles de Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- Ley del 13 y 19 de enero de 1791.
- Lusson, A. L. (1847). *Projet pour le nouvel opéra de Paris*. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, VII, lámina 11.
- Mead, Ch. (1991). *Charles Garnier's opera: architectural empathy and the renaissance of french classicism*. Cambridge: MIT Press.
- Meynadier, H. (1844). *Étude théorique et pratique sur un théâtre d'Opéra*. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, V, lámina 24.
- Mussat, M.-C. (dir.) (1998). *L'Opéra de Rennes: naissance et vie d'une scène lyrique*. Paris: Éd. du Layeur.
- Naugrette-Christophe, C. (1998). *Paris sous le second empire, le théâtre et la ville: essai de topographie théâtrale*. Paris: Librairie théâtrale.
- Patte, P. (1782). *Essai sur l'architecture théâtrale*. Paris: Moutard.
- Pognaud, P. (1980). *Théâtres 4 siècles d'architecture et d'histoire*. Paris: Ed. du Moniteur.
- Rabreau, D. (2008). *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris: Editions du patrimoine.
- Reynaud, L. (1850-1858). *Traité d'architecture*. Paris: Carilian-Goeury et V. Dalmont.
- Rondelet, J. (1802-1817). *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. Paris: Chez l'auteur.
- Rougé, M. (1998). *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Genève: Slatkine; Paris: Champion.
- Saboya, M. (1991). *Presse et architecture au XIXe siècle. Cesar Daly et la revue générale de l'architecture*. Paris: Ed. Picard.
- Sajous d'Oria, M. (2007). *Bleu et or: la scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807*. Paris: CNRS éd.
- Steinhauser, M. (1969). *Die Architektur der Pariser Oper, Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*. München: Prestel-Verlag.
- Voltaire (1749). *La tragédie de Sémiramis*. Paris: Chez G. Le Mercier et Michel Lambert.
- Trott, D. (2000). *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*. Montpellier: Éditions Espaces.
- Yon, J.-C. (2012). *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*. Paris: Aubier.

«ELDORADO» À LA FRANÇAISE OU À L'ALLEMANDE?

UNE ÉTUDE COMPARÉE DES CINÉMAS DE STRASBOURG

Shahram Hosseinabadi

Université de Strasbourg, Estrasburgo (Francia)

EA 3400-ARCHE (Arts, civilisation et histoire de l'Europe)

Hosseinabadi, S. (2015).
«ELDORADO» À la française
ou à l'allemande? Une étude
comparée des cinémas de
Strasbourg. *Revista de Arqui-
tectura*, 17(1), 32-43. doi:
10.14718/RevArq.2015.17.1.4



[http://dx.doi.org/10.14718/
RevArq.2015.17.1.4](http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.4)

Architecte. Université de Téhéran.

Master 2 Recherche: Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines, Université de Versailles

Saint-Quentin-en-Yvelines & École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles.

Docteur en histoire de l'architecture Université de Strasbourg.

Chercheur post-doctorant : Recherches sur la ville de Strasbourg : Métissage-Architecture-Culture / Metacult. École nationale supérieure d'architecture et Université de Strasbourg.

Membre associé de l'EA3400 ARCHE.

Allocataire de recherche du Ministère français de la culture et de la communication (2008-2011). Prix du meilleur article scientifique au festival de la presse spécialisée (Téhéran).

shahram.hosseinabadi@strasbourg.archi.fr

“EL DORADO” ¿FRANCÉS O ALEMÁN?

UN ESTUDIO COMPARADO DE LOS CINES DE ESTRASBURGO

RESUMEN

En este trabajo se estudian los cines construidos en la primera mitad del siglo XX, en Estrasburgo, siguiendo el enfoque de los estudios de transferencia cultural, con el objetivo de poner en evidencia sus aspectos híbridos. Para ello, a partir de un estudio comparativo de las experiencias de París y Berlín, se analizan, primero, las salas de cine edificadas antes de la Gran Guerra —periodo en el cual Estrasburgo era alemana—, y algunos casos del periodo de entreguerras —cuando Alsacia fue devuelta a Francia—. Hasta la fecha, la arquitectura para la exhibición de cine en Estrasburgo ha sido abordada someramente y de forma aislada en algunos trabajos universitarios. Este estudio comparado va más allá de la periodización de la historia arquitectónica alsaciana, teniendo en cuenta los cambios de soberanía en esta región fronteriza. Se revela también la importancia de los cines como un tipo de edificio propicio para la transferencia de modelos y de mestizajes arquitectónicos, y se evidencia la necesidad de ampliar este tipo de análisis a escala transcontinental.

PALABRAS CLAVE: Alsacia (Francia), arquitectura estrasburguesa, salas de espectáculos, cines, historia comparada, transferencia cultural.

“ELDORADO”, FRENCH OR GERMAN STYLE ?

A COMPARATIVE STUDY OF MOVIE THEATERS IN STRASBOURG

ABSTRACT

This work contains studied theaters built in Strasbourg in the early twentieth century, following the approach of cultural transfer studies with the aim of highlighting their hybrid aspects. To do this from a comparative study of the experiences of Paris and Berlin they analyzed the first theaters built before the Great War—a period in which Strasbourg was German, and some cases of the interwar period - when Alsace was returned to France. Currently architecture for the exhibition of movie theaters in Strasbourg has been briefly approached in isolation and in some academic work. This comparative study goes beyond the periodization of the Alsatian architectural history, taking into account the changes of sovereignty in the border region. The importance of movie theaters as a building type suitable for transferring architectural models and crossbreeding is revealed as well as the need to extend this type of analysis to a transcontinental scale.

KEY WORDS: Alsace (France), Strasbourg's architecture, theaters, movie theaters, comparative history, culture transfer.

«ELDORADO» À LA FRANÇAISE OU À L'ALLEMANDE ?

UNE ÉTUDE COMPARÉE DES CINÉMAS DE STRASBOURG

RÉSUMÉ

La présente contribution tente d'étudier les cinémas de Strasbourg réalisés dans première moitié du XXe siècle selon l'approche des études de transferts culturels afin de mettre en évidence leurs aspects métissés. Pour ce faire, dans une étude comparée avec les expériences parisiennes et berlinoises, sont d'abord analysées des salles édifiées avant la Grande Guerre – période où Strasbourg était allemande – puis quelques réalisations de l'entre-deux-guerres – où l'Alsace est redevenue française. L'architecture cinématographique strasbourgeoise n'a été abordée, jusqu'à ce jour, que sommairement et de manière isolée dans quelques travaux universitaires. Cette étude croisée permet de dépasser la périodisation classique de l'histoire architecturale alsacienne suivant les changements de souveraineté de cette région frontalière. Elle révèle également l'intérêt des cinémas comme un type d'édifice propice aux transferts de modèle et aux métissages architecturaux, de même que la nécessité d'étendre ce type d'analyse à l'échelle transcontinentale.

MOTS CLÉS : Alsace, architecture strasbourgeoise, salles de spectacle, cinémas, histoire croisée, transfert culturel.

Recibido: octubre 13/2014

Evaluated: marzo 23/2015

Aceptado: mayo 29/2015

INTRODUCTION

Cet article résulte du croisement des recherches que nous menons depuis plusieurs années sur deux thèmes parallèles : d'une part, notre thèse de doctorat, soutenue en 2012, sur l'architecture des salles de cinéma ; de l'autre, l'étude des phénomènes de métissages et de transferts architecturaux dans le cadre du programme *Metacult: Métissage, Architecture, Culture* financé par l'Agence nationale de la recherche et la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (Châtelet, 2013). À partir de l'analyse des réalisations parisiennes, nos recherches doctorales ont permis de mettre en évidence la genèse d'une architecture propre aux cinémas entre 1907 et 1939. Or, cette période correspond à une époque marquée, à la fois, par la circulation de plus en plus aisée des hommes et des idées, et par un nouvel essor des nationalismes qui enflamma le monde à deux reprises. Dans ce contexte, une zone frontalière telle que l'Alsace se révèle d'un intérêt particulier ; point de rencontre des cultures « rivales », c'est une aire aussi bien d'échanges et de métissage que de quête d'identité. Des recherches récemment menées sur ces régions interculturelles, suivant une approche croisée (Werner & Zimmermann, 2003), ont ouvert de nouveaux horizons dans l'histoire de l'architecture ; l'ouvrage *Interférences/Interferenzen* et l'exposition éponyme en offrent l'un des exemples les plus récents (Cohen & Franck, 2013). Le programme franco-allemand *Metacult* auquel nous participons comme post-doctorant s'inscrit également dans la lignée de ces recherches. Fort de ces expériences, nous avons entrepris la présente étude sur les cinémas de Strasbourg dans la perspective de comprendre les parts respectives des cultures architecturales française et allemande dans les réalisations strasbourgeoises, l'hypothèse de travail étant qu'une synthèse des expériences des deux pays pourrait être décelée dans cette ville frontalière.

MÉTHODOLOGIE

Les cinémas de Strasbourg ont déjà fait l'objet d'un mémoire de master qui, offrant un riche catalogue des salles (Ferniot, 2013), nous a facilité le choix d'un corpus d'étude qui s'apprête le mieux à notre approche croisée. Cette dernière implique, par ailleurs, une analyse comparée des salles strasbourgeoises avec des exemples réalisés ailleurs en France et en Allemagne. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés, d'une part, sur notre thèse de doctorat et d'autre part, sur les travaux existants sur les cinémas de Berlin (Hänsel & Schmitt, 1995), considérant les réalisations des capitales comme les plus emblématiques des deux pays. Ce parti pris pourrait susciter des réserves notamment

en raison de la différence des contextes socio-urbains des projets, Strasbourg n'étant, à cet égard, guère commensurable avec Paris et Berlin. Nous avons, donc, essayé d'y remédier en choisissant les cas d'étude et les critères d'analyse de manière à ne comparer que les comparables. Ainsi le corpus est-il composé de trois cinémas construits avant la première guerre mondiale, donc sous la gouvernance allemande, et de quatre salles réalisées dans l'entre-deux-guerres, autrement dit la période française ; tous sept présentant des dimensions et une ambition architecturale semblables aux constructions des capitales. Les critères d'analyse des cas d'étude comprennent d'une part, les données contextuelles, les protagonistes de l'élaboration des projets et leurs appartenances culturelle et professionnelle, d'autre part, les traits caractéristiques de l'architecture cinématographique tels que la forme de la salle, la disposition des places et la composition de la façade. Les documents nécessaires à ces analyses, aussi iconographiques que biographiques, ont été puisés dans les sources primaires, à travers la consultation des fonds des Archives de la ville et de la communauté urbaine de Strasbourg (AVCUS), en particulier les permis de construire émis par la Police du bâtiment et les fichiers domiciliaires renseignés par la Police municipale. La documentation a été occasionnellement complétée et enrichie, surtout en ce qui concerne les éléments contextuels et biographiques, par la littérature existante et les bases de données créées dans le cadre du programme *Metacult*.

RÉSULTATS

L'histoire du cinéma est marquée d'événements – inventions, découvertes et initiatives – qui se sont produits quasi simultanément dans différents pays. Les efforts parallèles des frères Lumière en France et des frères Skladanowsky en Allemagne à la fin de l'année 1895 pour mettre au point respectivement le cinématographe et le Bioskope (Combes, 1991) en sont le premier exemple. Il en est de même quant à la tenue des représentations cinématographiques, dès l'année suivante, dans des salles existantes. À Strasbourg, la première séance fut proposée au public, au début de l'été 1896, dans le Variétés Theater (Gozillon-Fronsacq, 2003, p.30). L'apparition du cinéma en Alsace dans cette espèce de café-concert fait écho à l'histoire métissée de la région. D'une part, le directeur de la salle, Georges Brückmann était un homme « à la double culture, habitué des scènes parisiennes comme berlinoises » (Gozillon-Fronsacq, 2003, p.34-37) ; d'autre part, bien qu'appelé Variétés Theater, donc s'inscrivant dans une tradition de cabaret à l'allemande (Günther, 1978), l'établissement était surnommé « le Salon français » en raison de sa programmation et son public tournés vers la France. Du point de vue architectural, cette salle n'était pas construite

expres pour le cinématographe. Elle avait une disposition typique des cafés-concerts : un plan rectangulaire, une double galerie superposée en U et une décoration exubérante. Jusqu'en 1907, les projections eurent lieu, à Strasbourg comme partout ailleurs, dans des lieux de fortune et des locaux squattés. Cette date-là est, effectivement, un moment charnière pour le cinéma : sous l'effet de divers changements notamment l'instauration de la location des bandes au lieu de leur vente (Meusy, 2004) et le passage du cinéma de l'attraction à la narration (Abel, 2005, p. 124), il s'affirmait désormais, aussi bien comme spectacle à part entière que comme type d'édifice. Sur Paris comme sur d'autres grandes villes du monde, déferla alors la première vague de construction des salles exclusivement ou principalement consacrées aux projections (Hosseina-badi, 2012, p. 24-29 ; Hänsel & Schmitt, 1995, p. 211 ; Naylor, 1981, p. 23 ; Gray, 2011, p. 19-20). La capitale alsacienne n'était pas, à cet égard, à la traine : deux salles dédiées au cinéma ouvrirent leurs portes en 1907 et 1908, sur deux places centrales de la ville : l'une occupait un ancien café ; l'autre, une partie de l'historique bâtiment de l'Aubette. Or, aménagées dans des espaces exigus, elles n'avaient rien à voir avec les constructions parisiennes et berlinoises dont la plupart comptaient alors au moins 700 places. Il fallait attendre encore quelques années pour voir s'établir à Strasbourg des salles de telle envergure.

L'ELDORADO ET LA FRANCOPHILIE

C'est à partir de 1910 que virent le jour les premiers vrais cinémas de Strasbourg, parmi lesquels l'Eldorado, une grande salle de 750 places que fit aménager Charles Hahn, en 1911, sur une artère de la ville, la Grand 'rue. Ce personnage, reconnu comme « le doyen du cinéma en Alsace », bien que réputé francophile (Gozillon-Fronsacq, 2003, p.73-74), sollicite pour son projet un architecte-entrepreneur « allemand de souche »¹, Adam Burkmann. Celui-ci faisait partie des allemands venus s'installer à Strasbourg dans la vague d'immigration qui suivit l'annexion de l'Alsace au Reich (Uberfill, 2001).

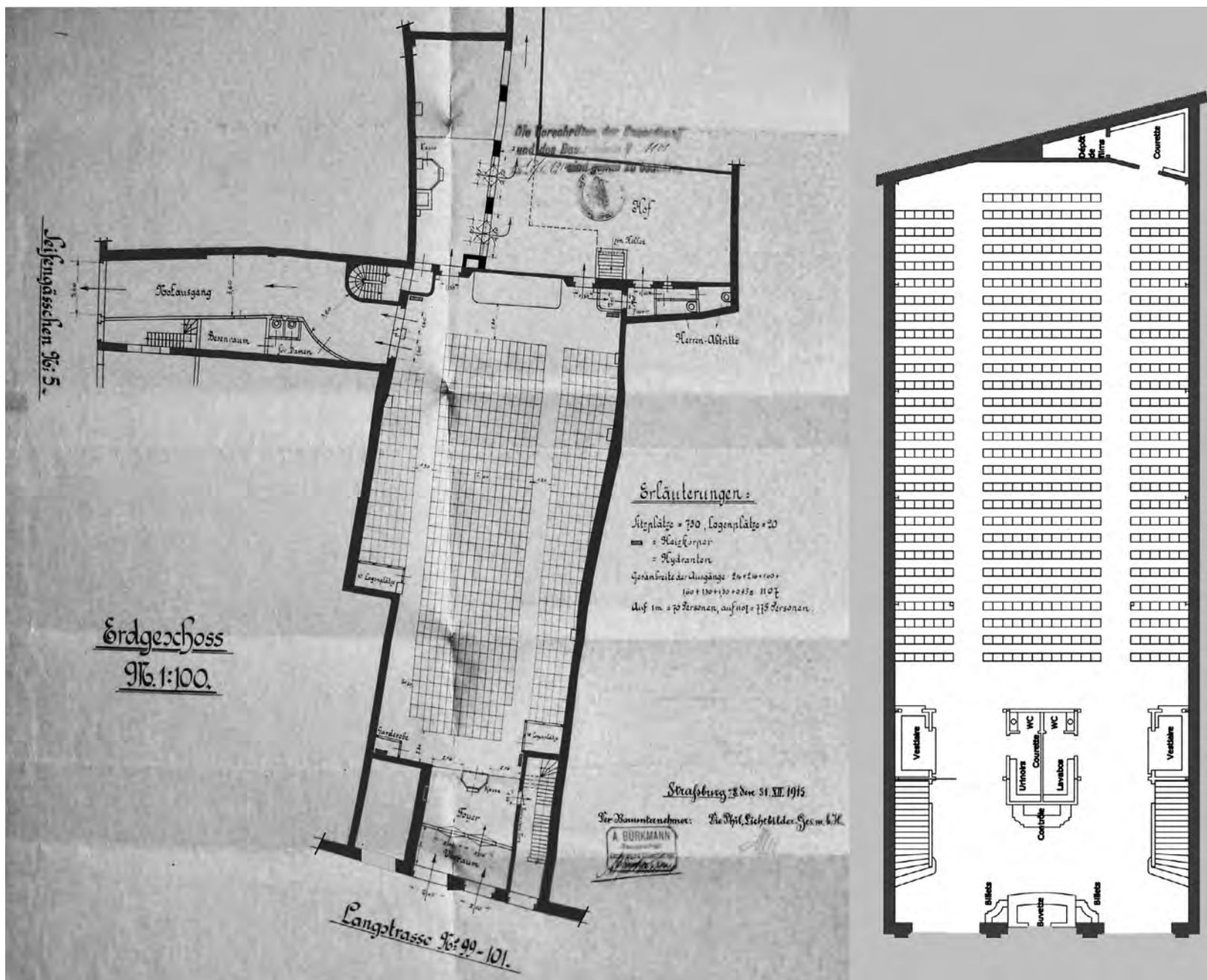
Arrivé dès 1879, il fit carrière en Alsace mais reparti (ou fut expulsé) en Allemagne au lendemain de la Grande Guerre, alors que son fils aîné, Émile, devenu ingénieur des travaux publics, restait travailler à Strasbourg (AVCUS : 603 MW 117). Cela pourrait révéler l'attachement de l'architecte Burkmann à son pays et à sa culture d'origine. Peut-on en trouver des traces dans la

conception de l'Eldorado ? Le projet consistait, en fait, à restructurer le bâti existant en couvrant une cour intérieure afin d'aménager au rez-de-chaussée une salle presque rectangulaire. Avant d'en analyser le plan, une remarque s'impose au niveau de l'implantation urbaine. Comme nous le verrons, jusqu'aux années 1930, les cinémas de Strasbourg s'installent presque tous en centre ville, rarement dans les faubourgs, jamais dans la Neustadt - l'extension allemande dont l'urbanisation a pourtant débuté depuis 1890 (Pottecher, 2013). Cela s'explique partiellement par la nature fortifiée de la ville ; elle devait en effet conserver son enceinte, en raison de sa position stratégique, jusqu'au début des années 1920.

La forte densité de « l'ellipse insulaire » – le centre ancien de Strasbourg –, une vaste zone *non aedificandi* et la faible population des faubourgs constituaient autant de forces centripètes aux yeux des exploitants. À Paris, au contraire, avant les années 1930, les commanditaires de salles privilégiaient les quartiers périphériques puisqu'ils abritaient les classes populaires, principale clientèle du cinéma, et qu'ils offraient une importante réserve foncière (Rouleau, 1985). En tout cas, l'aménagement des salles strasbourgeoises dans les immeubles existants et leur insertion dans le parcellaire dense du centre-ville devaient entraîner au moins deux conséquences au plan architectural : d'une part, la conception de la salle essentiellement à l'aune des dispositifs de sécurité notamment l'évacuation en cas de sinistre ; d'autre part, le caractère discret de la façade qui, dans un tissu urbain médiéval, se réduisait souvent à un simple portail d'entrée.

L'Eldorado en est l'exemple par excellence : sur la façade typiquement alsacienne de l'immeuble, marquée par un oriel et un pignon à redents, le cinéma ne s'annonçait qu'à travers une modeste inscription au-dessus de l'arcade d'entrée. Le plan de la salle, quant à lui, se caractérisait par une répartition des sièges en trois travées desservies par deux allées longitudinales conduisant de l'entrée au large passage de sortie de secours à gauche de l'écran. Cette disposition symétrique où la rangée centrale est souvent deux fois plus longue que les latérales, rarement observée à Berlin, était très courante à Paris dès 1907 (Illustration 1). Elle avait été implicitement consacrée par l'ordonnance de la Police de 1908, dont l'article 92 exigeait un aménagement des places tel qu'aucun spectateur ne fût obligé de passer devant plus de sept sièges pour rejoindre l'une des allées principales de la salle (Ordonnance préfet, 1908). Y avait-il un règlement similaire à Strasbourg ou cette disposition de l'Eldorado relevait de l'initiative de l'architecte voire du commanditaire ? Les premières mesures

¹ Équivalent du terme *Altdeutsch*, littéralement « vieux allemand », alors utilisé pour désigner les originaires des autres états de l'Empire allemand que l'Alsace-Lorraine.



pour la sécurité physique du public alsacien ont été établies en septembre 1910 ; des règlements plus détaillés allaient être mis en place en 1912 et 1913 (Gozillon-Fronsacq, 2003, p.81).

Ainsi était-il théoriquement possible que la norme parisienne eût inspiré la réglementation strasbourgeoise ; encore que à cette époque, le « législateur » alsacien dût avoir le regard plutôt tourné vers l'autre rive du Rhin. En outre, il semble que les autorités n'étaient pas alors très favorables au développement du cinéma en Alsace ; en témoignent clairement les nombreux refus d'autorisation d'ouverture de nouvelles salles à Strasbourg et dans ses faubourgs (Gozillon-Fronsacq, 2003, p.84). Certes, des arguments d'ordre financier, sécuritaire et culturel étaient invoqués pour réfuter les demandes des exploitants, mais derrière ces prétextes, on devine la crainte que les films, souvent importés de la France, ne ressuscitent la francophilie chez les Alsaciens. Cela explique, en tout cas, le nombre restreint de salles construites à Strasbourg avant la Grande Guerre.

LE PALACE STRASBOURGEOIS

Malgré l'écueil de l'administration impériale, il y eut au moins deux autres réalisations importantes à Strasbourg dans les années 1910 : la première, le Palace, à l'initiative d'un exploitant alsacien, Albert Klein ; la deuxième, le Union Theater, par la puissante compagnie Projektions-AG Union (PAGU), première société anonyme de l'industrie cinématographique allemande (Gozillon-Fronsacq, 2003, p.93-95). Le Palace, inauguré fin 1910, paraît à plusieurs égards remarquable : c'était le premier cinéma « édifié » à Strasbourg, autrement dit, le premier édifice « construit » spécialement et exclusivement pour le cinématographe. Il se caractérisait, au plan architectural, par la répartition de ses 800 places en un parterre écorné à l'avant et deux galeries superposées en U. Les cinémas à double balcon étaient à cette époque rarissime aussi bien à Paris qu'à Berlin ; le premier exemple parisien de ce type, Lutetia Wagram, ne fut réalisé qu'en 1913, mais avec plus d'un millier de places. Cependant, ce n'est pas cette disposition, d'ailleurs récurrente dans les théâtres et music-halls,

Illustration 1. Eldorado, Strasbourg, 1911, A. Burkman arch. (gauche); Pathé Gobelines, Paris, Georges Malo arch. plan redessiné (droite)

Source : AVCUS : 798 W 193 & Archives de Paris : VO11 1389.

qui distinguait le Palace strasbourgeois, mais son ajustement au spectacle cinématographique. En effet, l'installation des escaliers de sortie des galeries à l'opposé de l'entrée avait permis de créer une salle traversante entre deux rues parallèles, et plus important encore, d'adapter le plan rectangulaire de la salle au champ visuel de l'écran en supprimant les sièges d'extrémité des premiers rangs ; ceux-là mêmes qui souffriraient d'une mauvaise vue oblique de l'écran et infligeraient, de plus, le torticolis aux spectateurs (Illustration 2).

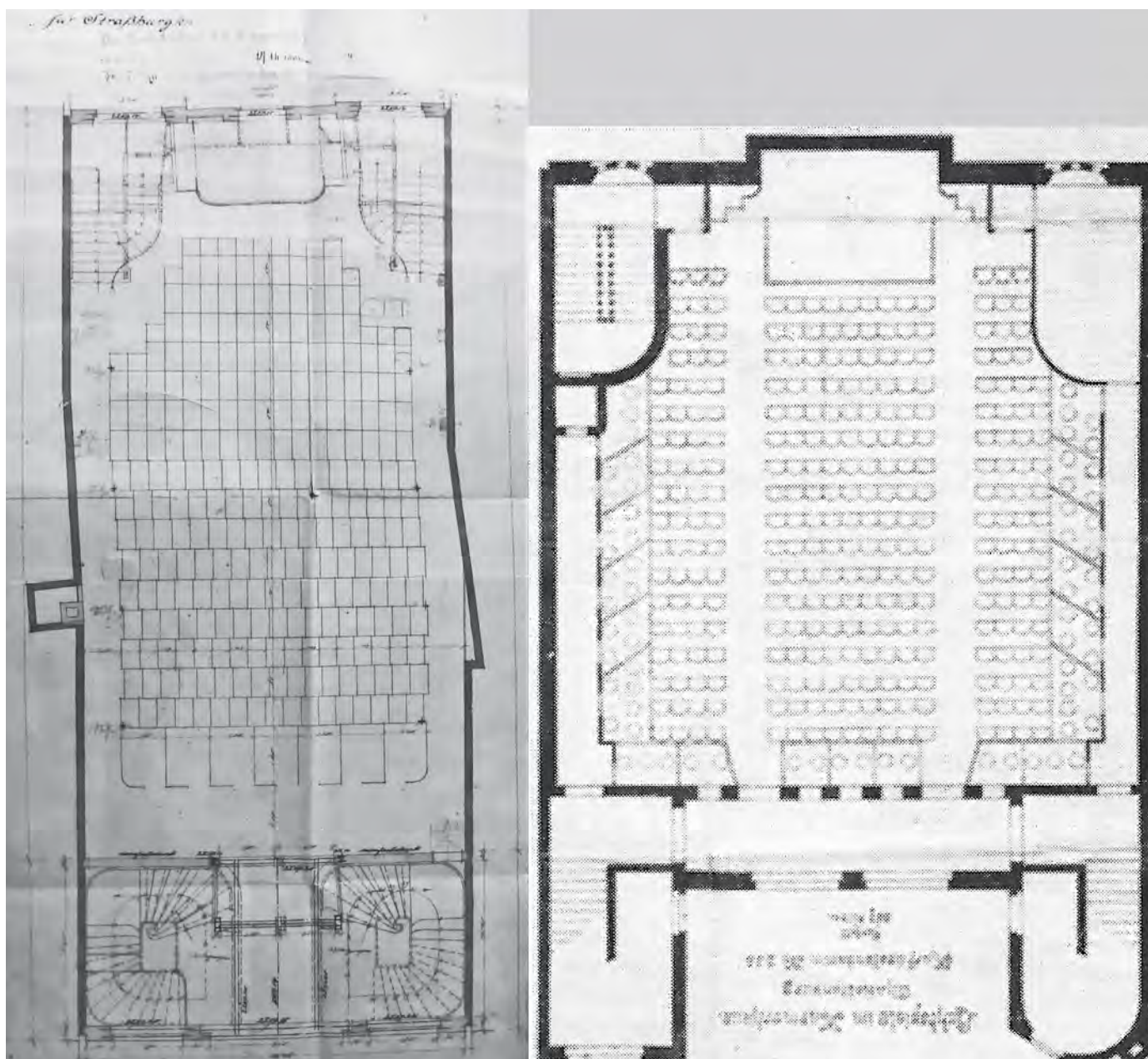
Une disposition similaire fut adoptée aux cinémas Marmorhaus et Bavaria de Berlin, édifiés tous deux, deux ans plus tard, le premier, par les architectes Scheibner et Eisenberg, le deuxième par Lesser et Karsten (Hänsel & Schmitt, 1995, pp. 53-54, 104) ; mais on n'en connaît pas d'équivalent à Paris. Si les baignoires et les loges latérales de balcon accusaient des emprunts au théâtre, plus ou moins inadéquats pour un cinéma, l'absence de scène donnait à la salle un aspect purement cinématographique. Elle rappelle, à cet égard, le cinéma Excelsior de Paris, conçu également en 1910, comptant le même

nombre de places mais avec un seul balcon. À l'extérieur, le Palace déployait une façade à trois travées dont la centrale légèrement surélevée en gradins faisait penser à la fois aux pignons à redents alsaciens et aux frontons sculptés des cinémas parisiens. En effet, cette composition ressemble à celle typique des cinémas de la capitale à l'époque, encore que marquée ici d'une verticalité accentuée par des surfaces aveugles dépouillées et deux bandes vitrées élancées éclairant les escaliers latéraux ; ce qui donnait à l'édifice un aspect sensiblement plus moderne que les réalisations parisiennes contemporaines. (Illustration 3)

Ce premier grand cinéma de Strasbourg est l'œuvre de deux architectes alsaciens de la génération née sous l'Empire allemand, David Falk et Emil Wolff (AVCUS : 720 MW 36). Tous deux avaient vraisemblablement étudié à l'École impériale technique de Strasbourg fondée en 1875 sur le modèle des *Technische Hochschule* allemandes réputées pour leur enseignement davantage technique qu'esthétique en matière d'architecture (Weber, 2013). Or, sur les plans du Palace, il ne

Illustration 2. Palace, Strasbourg, 1910, Falk & Wolff arch. (gauche); Marmorhaus, Berlin, 1913, Scheibner et Eisenberg arch. (droite)

Source: AVCUS : 720 MW 36 ; Hänsel & Schmitt, 1995, p. 54.



transparaît de leur formation supposée techniciste que l'usage du béton armé notamment pour les planchers et les galeries ; ce qui semble, en tout cas, précoce par rapport à Paris où le premier cinéma construit partiellement en béton armé, l'Artistic Cinéma Pathé, fut réalisé en 1912 par l'architecte Marcel Oudin. L'usage de ce matériau a ainsi permis de construire, à Strasbourg quelques années avant la capitale française, une salle en double galerie superposée sans recours au point d'appui interposé.

UNE « EIGENTLICH THEATERSAAL » !

Le dernier cinéma élevé à Strasbourg avant la première guerre mondiale paraît, de prime abord, une « œuvre » totalement allemande ! La construction de cette salle s'inscrivait dans une vaste opération de percement de voie à travers le centre ancien de Strasbourg, entamée en 1910 et appelée la « grande percée » (Darin, 2013). Celle-ci visait, entre autres, à remédier au manque de commerces et d'équipements en centre-ville ; l'installation sur la nouvelle avenue, d'une salle dédiée au cinéma qui était alors en plein épanouissement, allait donc presque de soi. Paul Horn (18979-1959), l'un des architectes-pro-

moteurs à l'œuvre dans l'opération, avait prévu un espace commercial au rez-de-chaussée de l'immeuble qu'il construisait au tournant le plus important de cette voie, près de la principale place de la ville – l'actuelle place Kléber –, emplacement idéal pour un grand cinéma.

La géante société cinématographique PAGU qui, domiciliée à Berlin, contrôlait les grandes firmes allemandes de la filière, entreprit alors d'y établir une salle d'envergure nationale et le baptisa de son ancien nom, Union Theater. Paul Horn dressa lui-même les plans en 1913 ; ils marquaient une différence essentielle avec ceux des cinémas contemporains de Paris. Dans une configuration parcellaire irrégulière comme celle de Union Theater, les architectes parisiens auraient généralement donné la priorité à la régularité géométrique de la salle, l'« élément dominant » de la composition selon la terminologie Beaux-Arts (Lucan, 2009, pp. 178-187), essayant ensuite de pallier les difformités de la parcelle dans des espaces secondaires notamment le hall d'entrée ; il en résulterait un plan « graphiquement » bien composé. L'architecte alsacien, en revanche, a opté pour un hall rectangulaire, à première vue au détriment de la salle. (Illustration 4)

Illustration 3. Façade du Cinéma Palace de Strasbourg vers 1980

Source : AVCUS : 720 MW 38.

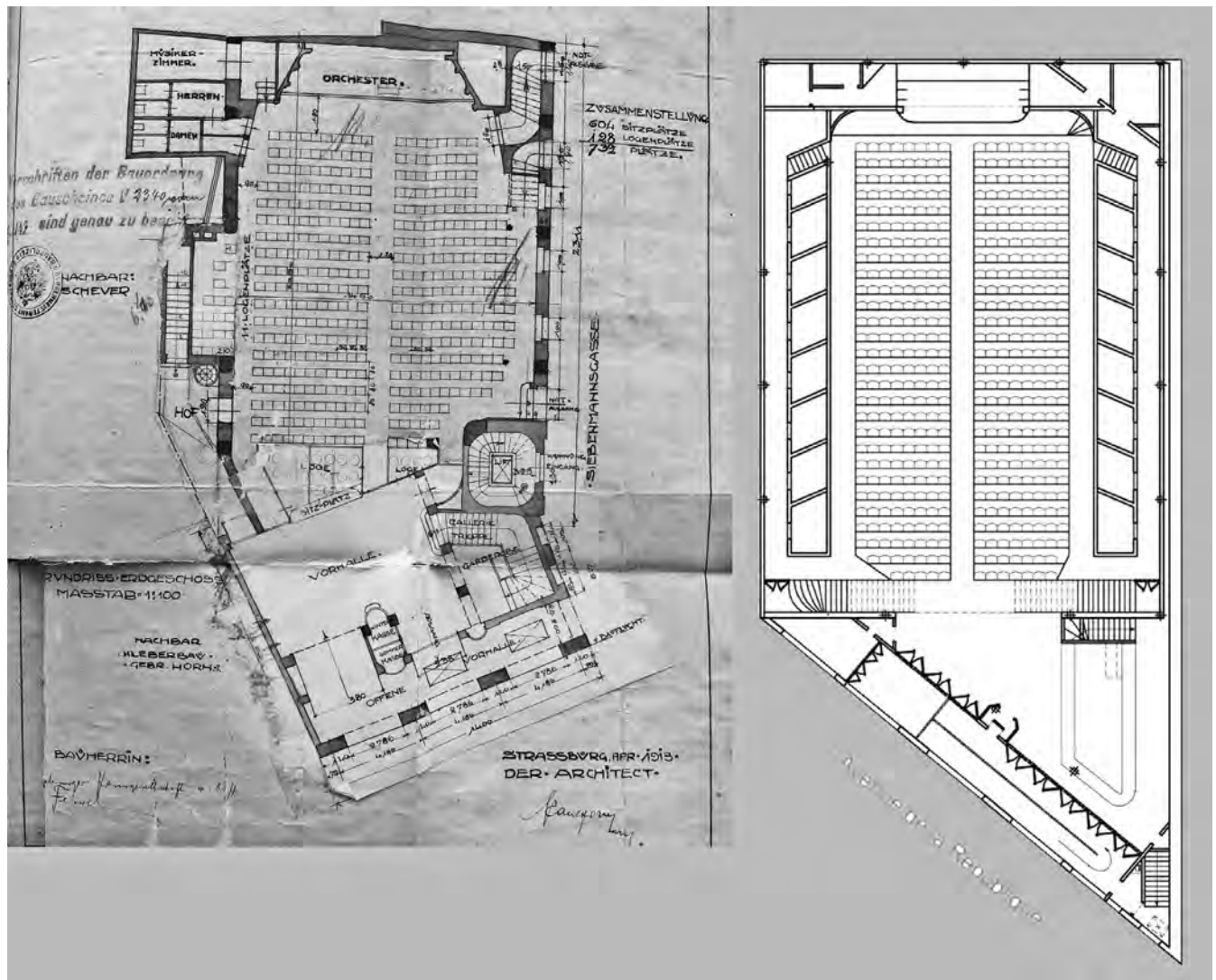


Illustration 4. Union Theater, Strasbourg, 1913, P. Horn arch. (gauche) ; Cinéma Excelsior, Paris, 1910, Georges Bernot arch. plan redessiné (droite)
Source : AVCUS : 816 W 152 ; AP : VO11 3031.



Illustration 5. Intérieur de l'ancien Union Theater (l'actuel Odyssee) restauré dans l'état d'origine.

Photo : Ctruongngoc, 2013.



Illustration 6. Façade de l'ancien Union Theater (l'actuel Odyssee) dans les années 1920

Source : AVCUS : 816 MW 152.

Or, il ne s'est pas résigné à une salle « spatialement » difforme : aménageant une série de baignoires de plan trapézoïdal, il est parvenu à camoufler le mur oblique à l'arrière de la salle, et a créé une articulation entre celle-ci et le hall. Certes, le tracé du plan n'apparaît guère aussi graphique que dans le modèle parisien, mais ainsi, ni dans le hall, ni dans la salle, le spectateur ne se rendait pas compte de la configuration nettement désaxée de la parcelle. D'où provient cette différence de méthode de composition ? Né à Mulhouse alors que l'Alsace était « terre d'Empire » germanique, Paul Horn avait fait ses études dans les écoles polytechniques allemandes, d'abord à Karlsruhe puis à Munich. Mais il avait aussi travaillé quelques temps chez l'architecte parisien Hector Guimard (Bleikasten, 2007, p. 1667). Peut-être cette sensibilité à la perception de l'espace dans la conception du plan procède-t-elle de sa double culture architecturale. Cependant, tant dans la disposition que dans la décoration de la salle, il s'est fortement inspiré de l'architecture théâtrale classicisante : balcon en U avec loges ; moulures, corniches et pilastres cannelés sur les parois ; plafond à caissons et encadrement mouluré côté écran ; l'ensemble baignant dans une ambiance d'or, de rouge, de beige et d'azur. (Illustration 6)

Le recours à la « théâtralisation » pour agrémenter un cinéma destiné à la bourgeoisie n'était pas à cette époque une spécificité strasbourgeoise ; à Paris comme à Berlin, à partir de 1910, de grands cinémas calqués sur les opéras et les théâtres du XIXe siècle s'érigeaient dans les quartiers aisés, comme par exemple le Colisée, premier cinéma des Champs-Élysées, réalisé en 1912, dont le directeur se vantait d'avoir fait copier la façade du théâtre d'Amiens pour son établissement (Meusy, 2002, p. 517).

D'ailleurs, dans l'annonce d'ouverture de Union Theater de Strasbourg, aussi, le chroniqueur s'émerveillait de découvrir dans ce cinéma

une *eigentlich Theatersaal* ou une « vraie salle de théâtre » (Gozillon-Fronsacq, 1995, p. 95). La façade, en revanche, était plutôt discrète, intégrée dans un ensemble d'immeubles. Donnant directement sur la « grande percée », elle a sans doute été dessinée suivant les directives de la « Commission des façades » qui régissait les constructions aux bords de la nouvelle voie. En témoignent clairement la reprise des arcades et la limite de la façade à hauteur de l'entresol des bâtiments adjacents. Le cinéma ne se démarquait, donc, que légèrement par ses surfaces pleines dépouillées et par son nom inscrit sur l'entablement (Illustration 5). Ainsi, comme son architecture le reflétait, Union Theater symbolisait-il un cinéma « bourgeois et allemand » – pour reprendre les termes d'Odile Gozillon-Fronsacq (Gozillon-Fronsacq, 1995, p. 97) – que prônait alors la municipalité strasbourgeoise ; mais la guerre allait tout basculer.

UN MODÈLE FRANÇAIS?

Au lendemain de l'Armistice, avec le retour de l'Alsace à la France, les compagnies françaises commencèrent naturellement à chercher leur part du marché strasbourgeois. L'une des premières tentatives vint de Cinéma Exploitation, une société constituée par l'entourage de Charles Pathé en 1907 pour créer et exploiter des établissements cinématographiques à Paris (Meusy, 2002, p. 177). En éminent maître d'ouvrage, elle avait alors commandé la construction d'une dizaine de salles dans la capitale, et contribué ainsi à la genèse d'une architecture cinématographique. Dès 1919, cette société décida d'établir une salle à Strasbourg, sur la place Broglie, l'ancienne promenade à l'intersection du centre-ville et de l'extension allemande. À cette fin, elle sollicita les architectes parisiens Lorant-Heilbron et Émile Lambert, qui avaient alors la charge de réaliser au moins deux cinémas : le Palais Rémois à Reims en 1921 et le Caméo sur le boulevard des Italiens à Paris, en 1926.

Cinéma Exploitation constitua bientôt une succursale régionale, appelée la société des Cinémas d'Alsace et de Lorraine qui devint le commanditaire du Broglie Palace. L'aventure de cette salle est, pour ainsi dire, symptomatique de l'histoire alsacienne de cette époque : pour effacer les effets de la politique de germanisation menée pendant le demi-siècle précédent, un déluge d'institutions, d'hommes et de produits « français » submergea la région, ce qui n'était pas toujours sans péripétie. En l'occurrence, l'obtention du permis de construire du cinéma donna lieu à des controverses entre les architectes parisiens et les inspecteurs de la Police du bâtiment strasbourgeoise. D'une part, pour les façades, l'administration exigeait une composition « en parfaite harmonie avec l'architecture des édifices du voisinage » (AVCUS : 233 MW 321). Les maîtres d'œuvre, eux, répondaient que « l'architecture des façades de Broglie étant différente à tous les immeubles », ils avaient opté pour « l'architecture légère des vérandas » proche des cafés voisins. En effet, la façade projetée exposait un portail en fer forgé et en verre, dans un mélange de rococo et d'Art nouveau – composition qui rappelle vaguement celle de l'Omnia Pathé de Paris construit en 1912. L'argument ne fut pas admis par la Police du bâtiment et les architectes durent dessiner une façade nettement plus sobre. D'autre part, en matière de dégagements, le règlement local ne leur paraissant pas adapté aux grandes salles, les architectes avaient conçu le projet selon l'ordonnance du préfet de Police de Paris, et demandaient à bénéficier des règlements en vigueur dans les cinémas de la capitale. Ces divergences de vues révèlent l'écart entre les visions, d'un côté, locale, de l'autre, depuis la capitale. En tout cas, malgré les interventions des architectes de la ville, Broglie Palace fut un cinéma typiquement parisien implantée sur une place historique de Strasbourg : une salle à trois travées de places, au balcon légèrement incurvé, couverte d'une coupole centrale et décorée dans un mode classicisant très fréquent à l'époque dans les salles de Paris ; l'État français eût-il voulu ériger en Alsace un cinéma modèle, qu'il n'aurait pas su mieux faire! (Illustration 7)

LES ARCHITECTES PARISIENS EN ALSACE

Le parc cinématographique strasbourgeois augmenta d'une dizaine de nouveaux établissements pendant l'entre-deux-guerres. À travers ces réalisations, plusieurs indices accusent l'influence française grandissante. D'abord, parmi les maîtres d'œuvre, comptait désormais une majorité d'architectes formés en France, tandis qu'un grand nombre des praticiens alors actifs en Alsace étaient nés allemands et avaient étudié sous le Reich.



Illustration 7. Façade du Broglie Palace au début des années 1940

Source : AVCUS : 233 MW 321.

Le cabinet Brion & Haug, par exemple, fut auteur de deux salles importantes en 1921 : Grand Cinéma des Arcades, dans le centre-ville et le Rex, à Koenigshoffen. Albert Brion (1843-1910) était un ancien élève de l'École des beaux-arts (Durand de Bousingen, 2007, p. 363) auquel s'était associé après 1895, Eugène Haug (1864-1936), son cadet d'une vingtaine d'années. Bien que l'on ignore son parcours d'élève architecte, celui-ci a sans doute bénéficié d'une formation sur le tas, sous le patronage de son collègue aîné. Était-ce en hommage à son maître-associé que, après le décès de Brion en 1910, Haug conserva l'appellation de l'agence et continua à signer les projets de leur double nom, jusque dans les années vingt ? Ou simplement pour profiter de la notoriété de la famille Brion en Alsace ? En tout cas, les plans du cinéma des Arcades laissent entrevoir sa méthode de conception à la Beaux-Arts. La salle « domine » nettement la composition ; tout effort a été fait pour qu'elle dispose d'une forme symétrique par rapport à l'axe de l'écran, cela au prix de générer des recoins bis-cornus, et parfois inutiles. (Illustration 8)

Ce sacrifice spatial se justifiait, à la rigueur, par la pertinence de la forme adoptée pour la salle : un plan en éventail, coïncidant parfaitement avec le champ de la visibilité optimale de l'écran. Néanmoins, un souci du graphisme de plan est également lisible en filigrane, comme en témoignent clairement la paroi courbe à l'arrière de la salle et les cloisons obliques des deux côtés de la scène. Le cinéma de Haug s'apparente aux salles parisiennes par d'autres traits, entre autres la répartition des places en trois travées, le double balcon et la forme incurvée de ce dernier aux courtes avancées latérales. Loin d'être spécifiques à un modèle parisien,

- ❖ Illustration 8. Cinéma des Grandes Arcades, Strasbourg, 1920, Brion & Haug arch. (plans du parterre et du premier balcon redessinés en 1940)

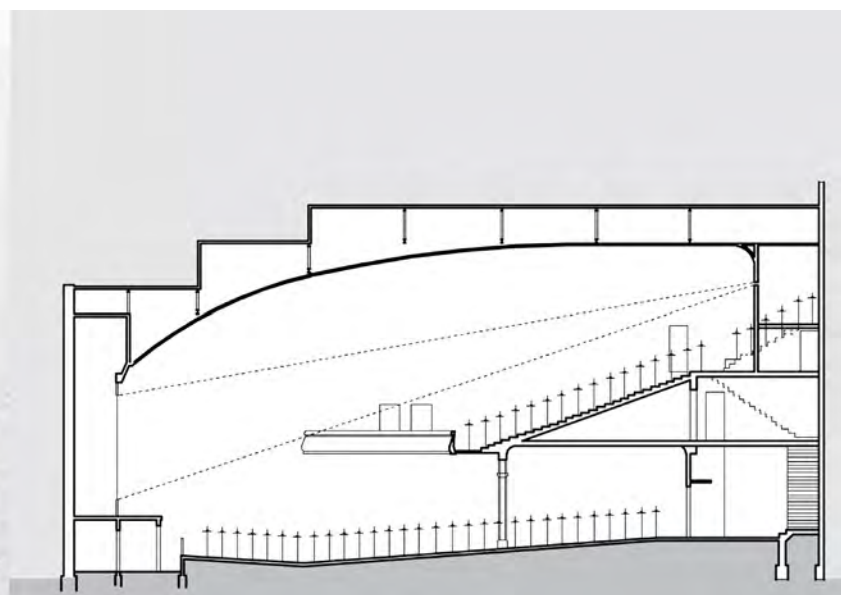
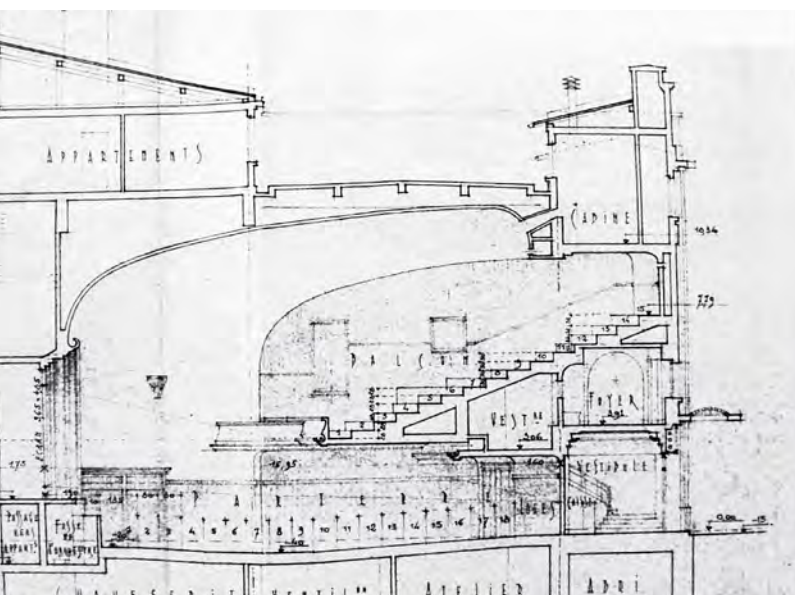
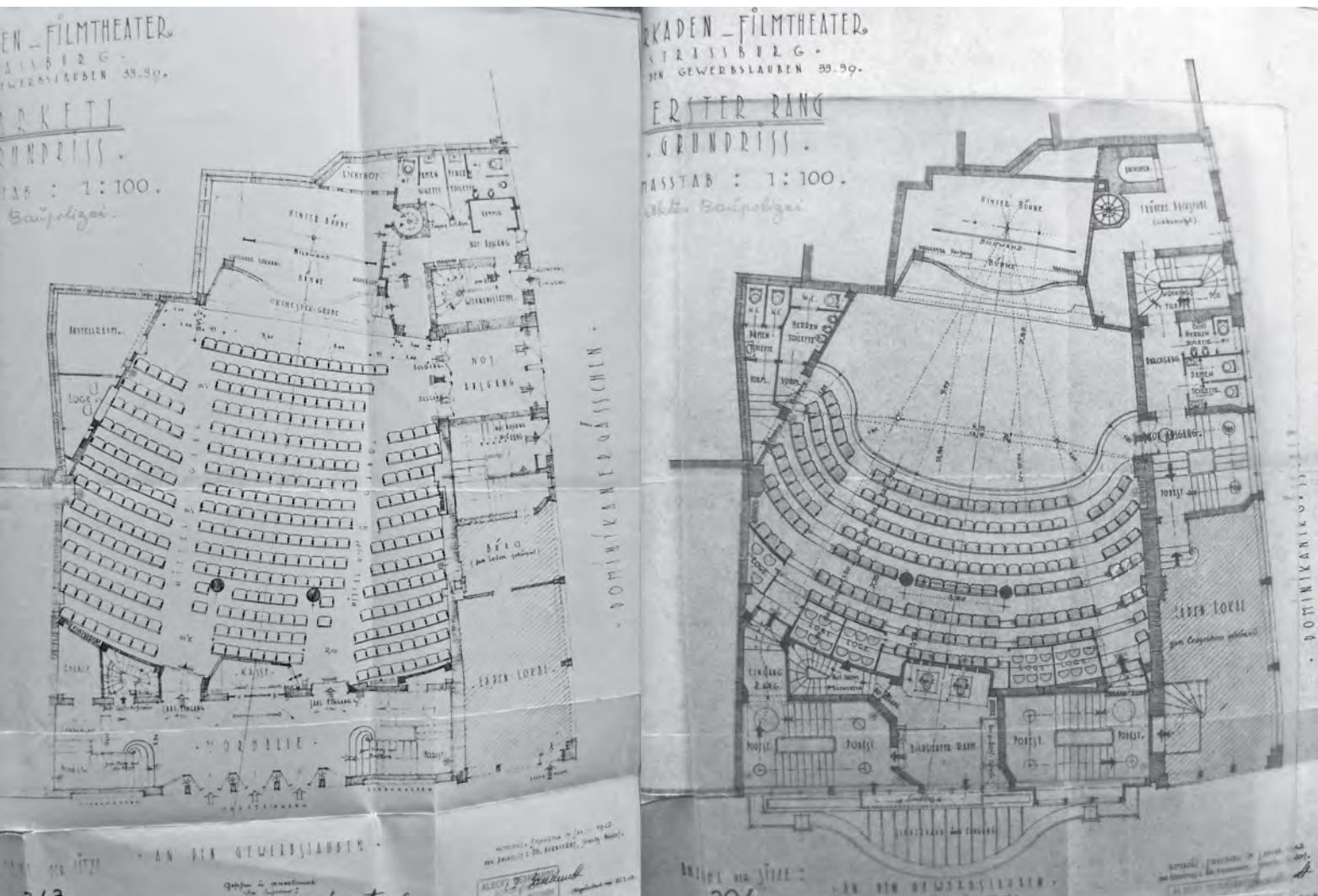
Source : AVCUS : 802 W 62.

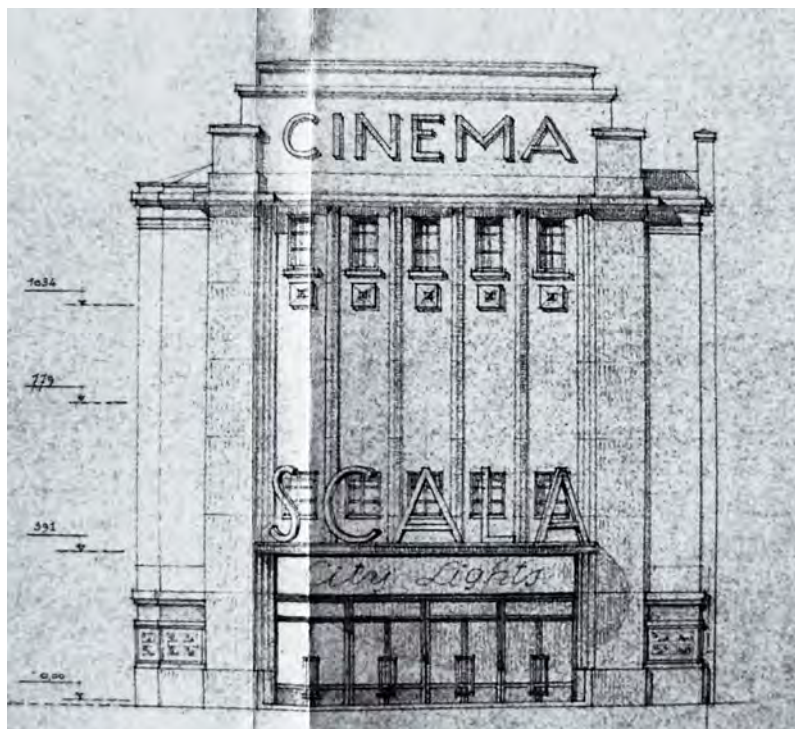
- ❖ Illustration 9. Cinéma Scala, Strasbourg, 1939, Mewes, Koenig & Félix arch. (gauche); Reuilly Palace, Paris, 1931, architecte inconnu, coupe redessinée (droite).

Source : AVCUS : 865 W 23; Archives de Paris : VO12 489.

ces caractéristiques sont, pourtant, rarement observées dans les cinémas allemands de cette époque, notamment ceux de Berlin.

Le Cinéma Scala, réalisé en 1939 dans la banlieue sud de Strasbourg, est également l'œuvre d'un trio d'architectes de formation franco-française : Charles Mewes (1889-1968), né à Paris, d'un père strasbourgeois lui-même architecte DPLG installé dans la capitale depuis l'Annexion ; Caspar Koenig (1889-1978), peintre alsacien avant d'être admis à l'École des beaux-arts, comme





celui-là, en 1909 et diplômé au lendemain de la Grande Guerre ; et Pierre Félix (1901-1960), élève parisien d'un parcours honorable aux Beaux-Arts (Crosnier Leconte, 2014). Tous trois s'étaient établis en Alsace, au début des années 1920, pour travailler, et s'associèrent vers la fin des années trente. De leur collaboration a résulté un cinéma pour ainsi dire très parisien : la salle se caractérisait par sa forme ovoïde côté écran rappelant les réalisations de Charles Siclis pour le circuit Paris-Soir quelques années auparavant, et largement diffusées dans les revues d'architecture². Du reste, le plancher de parterre en cuvette, le balcon légèrement incurvé et le plafond plongeant vers l'écran encadré d'une succession de gorges, esquissaient un profil de salle très courant dans les cinémas de Paris à cette époque (Illustration 9). L'aspect extérieur du Scala évoquait sensiblement l'emblématique Théâtre des Champs-Élysées, réalisé en 1913 par Auguste Perret : une façade de volumétrie et de proportions néoclassiques, quoique plus sobre en décoration et marquée légèrement d'une certaine verticalité par rapport au modèle parisien. (Illustration 10)

Cette composition imposante et classicisante, à trois ou cinq travées, parfois agrémentée de motifs Art déco, constituait, dans les années trente, l'un des deux types de façade de cinéma, les plus répandus dans la capitale. Le second type, nettement plus moderne, se caractérisait par des enseignes et des signalétiques lumi-

neuses, souvent intégrées dans un jeu de lignes ou de volumes, faisant œuvre de réclame.

Cette « architecture publicitaire », comme l'ont appelée ses adeptes parisiens, Pierre de Montaut (1892-1967) et Adrienne Gorska (1899-1969)³, trouve ses origines dans le concept de *Lichtarchitektur* (architecture de lumière) élaboré en 1926-1927 par le naturaliste allemand Joachim Teichmüller (Oechslin, 1994), ou encore dans l'idée d'une *Architecture of the night* (architecture nocturne) formulée quelques années plus tard par l'architecte américain Raymond Hood (Neumann 2002, p. 6-7). Certes, il y avait eu à Paris, en 1913, une tentative précoce d'usage du néon sur la façade du Palais Montparnasse – cinéma construit par les architectes Orhac et Duron dont l'installation électrique fut réalisée par la fameuse maison Paz et Silva.

Cependant, pour voir la consécration d'une architecture lumineuse aux cinémas, il faut attendre le Titania-Palast de Berlin édifié en 1927. La composition cubique de ce cinéma sur l'angle de deux rues, surmontée d'une tour et illuminée par une succession de lignes horizontales marquait un tournant dans l'architecture cinématographique (Hänsel & Schmitt, 1995, p. 180-181). À Paris, cette formule trouva un terrain d'application dans les cinémas d'actualités. Ce type de salle, apparu initialement aux États-Unis, connut un grand succès en France des années 1930 (Meusy, 1997). Le premier circuit du genre, le Cinéac fit construire, en l'espace de quelques

Illustration 10. Façade du Cinéma Scala de Strasbourg (gauche); théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913, Auguste Perret, arch. (droite)
Source : AVCUS : 865 W 23; photo : Pline, 2008.

2 À titre d'exemples voir *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 3, mars 1935 : 23 et N° 2, février 1936 : 23 ; *La Construction moderne*, N° 26, 51e année, 29 mars 1936 : 532 (du volume annuel) et n° 17, 54e année, 19 février 1939 : 217.

3 Pour la biographie de Pierre de Montaut, voir Midant, (1996); pour celle d'Adrienne Gorska, Bonney, (2002).

années, une vingtaine de cinémas, d'abord à Paris, puis à travers l'Europe dont l'exemple le plus connu reste celui d'Amsterdam, réalisé par Jan Duiker en 1934. Le couple Montaut et Gorska en étaient les architectes patentés, et à ce titre, édifièrent aussi, en 1938, le Cinéac de Strasbourg (Illustration 11).

Parfait exemple de l'architecture mise au point par ce tandem pour les salles d'actualités, ce fut la première réalisation des architectes proprement parisiens – n'ayant aucun lien alsacien – à Strasbourg ; mais nullement la dernière. Tandis que le Cinéac ouvrait ses portes, Vladimir Scob, un autre jeune architecte de Paris fut sollicité pour réaliser avec le strasbourgeois Adolphe Wolff (1892-1960), le Pathé Vox. Celui-là avait alors commencé à se spécialiser dans la construction des cinémas, en participant à la rénovation de l'Olympia de Paris en collaboration avec l'architecte Villier⁴. Les plans du Vox datés de 1939 montrent une salle

dont la disposition intérieure est très proche de celle du Scala. La façade, en revanche, esquissée de la main de Scob, incarne le type inspiré de l'architecture publicitaire des Cinéac, autrement dit une architecture de nuit, caractérisée par l'usage abondant de la lumière (Illustration 12).

La réalisation de cette salle, retardée par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale ne s'acheva finalement qu'en 1947, et non sans quelque contestation de la part de la Police du bâtiment de Strasbourg, en particulier quant à son enseigne verticale, jugée inesthétique, hors d'échelle par rapport au bâtiment et à l'environnement, d'un style « d'ailleurs déjà démodé » (AVCUS : 816 W 174). Les architectes finirent par obtenir gain de cause en insistant sur la symétrie de la composition verticale, également lisible des deux côtés de la rue. Il n'en reste pas moins que Vox représente, effectivement, un exemple typique de l'architecture cinématographique des années trente, et probablement, le plus important cinéma réalisé à Strasbourg dans l'après-guerre jusqu'à la réalisation du multiplexe UGC au tournant du millénaire.

4 Vladimir Scob a ensuite construit et rénové de nombreuses salles, notamment le Lutetia Cinéma à Casablanca en 1950, le Pathé Wepler à Paris en 1954, le Rialto à Nice en 1958 ; il restructurera également plusieurs cinémas dans les deux décennies suivantes, entre autres, Marignan sur les Champs Élysées, en 1968.

► Illustration 11. Cinéac, Strasbourg, vers 1940, Montaut & Gorska arch.
Source : Photo du domaine public, Bibliothèque des AVCUS.



▼ Illustration 12. Esquisse de la façade du cinéma Vox, Strasbourg, 1939, Scob & Wolff, arch. (gauche); Titania Palast, Berlin, 1927, Schöffler, Schloenbach & Jacobi arch. (droite)
Source : AVCUS : 816 W 172 ; photo : Tillf, 2011.



CONCLUSION

Comme cela a été d'usage dans l'historiographie classique de l'Alsace, on pourrait distinguer deux phases successivement allemande et française dans l'évolution de l'architecture des cinémas de Strasbourg : d'abord, la courte période sous le *Reichsland*, de 1910 à 1918, marquée par la présence dominante de grandes sociétés d'exploitation allemandes ; ensuite, la période française, entre les deux guerres, empreinte de l'influence des architectes parisiens. Or, cette étude met en question une telle dichotomie et rupture en soulignant des exemples de salles strasbourgeoises tel le Palace, qui ont adopté une disposition typiquement parisienne avant la première guerre mondiale, et inversement, d'autres exemples qui affichent une composition de façade « d'origine allemande » dans les années 1930. Le cinéma

Palace de Strasbourg incarne, ainsi, un exemple éloquent de métissage architectural dans une zone d'interférences des cultures française et allemande: si sur le plan, cette salle suit le modèle originel des cinémas parisiens de son époque, en façade, il évoque une façade typiquement alsacienne austèrement modernisée dans un esprit germanique. Cela dit, il n'est pas toujours aussi facile de retracer la filiation des conceptions et rétablir la généalogie des modèles en présence des similarités mises en évidence entre l'architecture cinématographique de Strasbourg et celles des capitales de part et d'autre du Rhin. Cette question touche à une problématique de l'histoire de l'architecture à laquelle on tente parfois de remédier en recourant à la notion de « l'esprit du temps ». Des variantes plus sophistiquées en sont parfois proposées, à l'instar du concept des « lignes de force » énoncé par Jacques Lucan (2002). Sous cette optique, les

cinémas de Strasbourg semblent se trouver à la croisée de plusieurs « lignes de force » : certes, les pratiques française et allemande transférées par des maîtres d'œuvre et d'ouvrage originaires de chaque aire culturelle, mais aussi, les expériences américaines – pays qui s'affirme à partir des années 1920 comme la terre du cinéma – véhiculées par les publications, recueils et revues, voire par les films eux-mêmes. Bien que ce genre de métissage puisse être constaté dans tout type d'édifice, le cinéma y a été d'autant plus propice qu'il représentait un nouveau programme, presque sans spécificité locale, s'élaborant quasi simultanément à travers le monde, autrement dit un type d'édifice éminemment international. Par conséquent, les résultats de cette recherche ouvrent de nouveaux horizons et pourraient servir de base à de nouvelles études croisées sur l'architecture cinématographique à l'échelle transcontinentale.

RÉFÉRENCES

- Abel, R. (2005). *Encyclopedia of early cinema*. London-New York, UK-US : Routledge.
- Archives de la ville et de la communauté urbaine de Strasbourg (AVCUS). Permis de construire et fiches domiciliaires inventoriés sous les cotes 603 MW 117 ; 233 MW 321 ; 720 MW 36. ; 816 W 174.
- Bleikasten, A. (2007). Horn, Paul. En Kintz, J.P. (Ed). *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne* (vol. 17, p. 1667). Strasbourg, France : Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace.
- Bonney, C. (2002). *International Archive of Women in Architecture*. Récupéré à partir : <http://spec.lib.vt.edu/IAWA/inventories/Gorska/gorska-1.html>
- Châtelet, A. M. (2013). Le programme ANR-DFG Metacult : Métissages, Architecture, Culture. Transferts culturels dans l'architecture et l'urbanisme. Strasbourg 1830-1940. *Source(s)*, 2 : 169-175. En ligne http://ea3400.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/ea_3400/Revue_sources/sources_2_web2.pdf
- Cohen, J. L. & Frank, H. (2013). *Interférences/Interferenzen*. Architecture : Allemagne-France 1800-2000. Strasbourg, France : Musées de la ville de Strasbourg.
- Combes, A. (1991). Lumière et/ou Skladanowsky : l'inventeur inventé ? En Heike, H. (Ed.). *Tendres ennemis : cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne* (pp. 77-90). Paris, France : L'Harmattan.
- Crosnier Leconte, M. L. (2014). *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*. France : INHA. En ligne <http://agorha.inha.fr>
- Darin, M. (2013). La grande percée de Strasbourg. En Cassaz, D. & Eberhardt, S. (Eds.). *Strasbourg : de la Grande-Île à la Neustadt* (pp. 104-112). Lyon, France : Lieux-dits Éditions.
- Durand de Bousingen, D. (2007). En Kintz, J.P. *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne* (vol. 5, p. 363). Strasbourg, France : Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace.
- Ferniot, E. (2013). *Les cinémas à Strasbourg. Étude typologique*. Mémoire de master en architecture non publié, École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, Strasbourg.
- Gozillon-Fronsacq, O. (2003). *Cinéma en Alsace : stratégies cinématographiques (1896-1939)*. Paris, France : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Gray, R. (2011). *Cinemas in Britain. A History of Cinema Architecture*. Surrey, UK : Lund Humphries.
- Guigon, E., Van der Werf, H. & Willinge, M. (2006). *L'Aubette : ou la couleur dans l'architecture : une œuvre de Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Théo van Doesburg*. Strasbourg, France : Musées de Strasbourg.
- Günther, E. (1978). *Geschichte des Varietés*. Berlin, Allemagne : Henschelverlag.
- Hänsel, S. & Schmitt, A. (1995). *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*. Berlin, Allemagne : Dietrich Reimer Verlag.
- Hosseinabadi, S. (2012). *Une histoire architecturale de cinémas : genèse et métamorphoses de l'architecture cinématographique à Paris (1907-1939)*. Thèse de doctorat en histoire de l'architecture, Université de Strasbourg, Strasbourg.
- Lucan, J. (2002). Quatre points de méthode. *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 9-10, 179-180.
- Lucan, J. (2009). *Composition, non-composition, architecture et théorie XIXe-XXe siècles*. Lausanne, Suisse : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Meusy, J. J. (1997). Cinéac, un concept, une architecture. *Cahiers de la cinémathèque*, 66, 91-121.
- Meusy, J. J. (2002). *Paris Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris, France : CNRS.
- Meusy, J. J. (2004). La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films (1907-1908). En Marie, M. & Le Forestier, L. (Eds.). *La firme Pathé frères, 1896-1914* (pp. 21-48). Paris, France : AFRHC.
- Midant, J. P. (1996). *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*. Paris, France : Hazan – IFA.
- Naylor, D. (1981). *American Picture Palaces*. New York, US : Van Nostrand Reinhold.
- Neumann, D. (2002). *Architecture of the Night : The Illuminated Building*. Munich-New York, Allemagne-US : Prestel.
- Oechslin, W. (1994). Lichtarchitektur. En Magnago Lampugnani, V. & Schneider, R. (Eds.). *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 : Expressionismus und neue Sachlichkeit* (pp. 31-117). Stuttgart, Allemagne : Hatje.
- Ordonnance du Préfet de Police du 26 août 1908 concernant les théâtres, cafés-concerts et autres spectacles publics. (1908). *Bulletin municipal officiel*, 231.
- Pottecher, M. (2013). Le chantier de la Neustadt. En Cassaz, D. & Eberhardt, S. (Eds.). *Strasbourg : de la Grande-Île à la Neustadt* (pp. 59-64). Lyon, France : Éditions Lieux Dits.
- Rouleau, B. (1985). *Villages et faubourgs de l'ancien Paris, histoire d'un espace urbain*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Überfill, F. (2001). *La société strasbourgeoise entre France et Allemagne (1871-1924)*. Strasbourg, France : Société savante d'Alsace.
- Weber, C. (2013). La formation en architecture à l'École impériale technique de Strasbourg. En Châtelet, A.M. & Storne, F. (Eds.). *Des Beaux-Arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg* (pp. 145-153). Strasbourg, France : ENSAS-Éditions Recherches.
- Werner, M. & Zimmermann, B. (2003). Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1 (58), 7-36. En ligne <http://www.cairn.info/revue-annales-2003-1-page-7.htm>,

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA

UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

Andrés Ávila-Gómez

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Paris (Francia)

École Doctorale 441 - Histoire de l'Art - EA 4100 – HICSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art)

Ávila-Gómez, A. (2015). Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. Una mirada al caso de los cinéac. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 44-61. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.5



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.5>

Arquitecto, Universidad de los Andes.

Master en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia.

Master 2 Recherche: Ville, architecture, patrimoine, Université Paris 7 et École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine.

Doctorando en Histoire de l'art, École Doctorale 441 - Université Paris I.

Editor de la obra colectiva "Movie Theaters Architecture: national approaches for an international comparative history" (por publicar en 2016, Esempli di Architettura - EdA, y UJTL)

Investigador, Proyecto: Cine y ciudad "Cinemas - Capitales". Grupo "Arquitectura, Cultura y Discurso" - Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano - UJTL.

Publicaciones recientes:

(2015). Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano. *Les Cahiers ALHIM —Amérique Latine Histoire et Mémoire—*, 29. Recuperado de <http://alhim.revues.org/5230>

(2015). Las fachadas luminosas de las salas de cine: la irrupción de los cinemas en el paisaje urbano nocturno, 1920-1940. *Bitácora Arquitectura*, 29, 48-57.

(2014). Françoise Choay y la traducción de textos fundamentales del urbanismo y el patrimonio: Cerdà, Sitte y Giovannoni. *Academia XXII*, 9, 39-49.

(2014). La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles. *Bitácora Arquitectura*, 28, 90-101.

andresavigom@gmail.com

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC.

RESUMEN

Durante el primer cuarto del siglo XX, las salas de cine se caracterizaron por su lujo y monumentalidad, así como por alcanzar capacidades de aforo para miles de espectadores. En los años treinta, se originó en los países europeos una variante tipológica conocida como *Cinéac* (contracción de *ciné et actualités*). La arquitectura de los *Cinéac* y la mediatización de la cual fueron objeto, específicamente en Francia y Bélgica, se abordan mediante la revisión sistemática de revistas de arquitectura de la época, así como en la literatura especializada que se ocupaba de mostrar los avances en arquitectura teatral y de cinemas. En el texto se exponen los antecedentes de los *Cinéac* y su rol en la transición hacia una arquitectura de cinemas moderada y de menor escala; se destaca la obra de los arquitectos Siclis y De Montaut & Gorska y finaliza con una revisión de la arquitectura exterior de los *Cinéac*.

PALABRAS CLAVE: arquitectura comercial, tipología arquitectónica, revistas de arquitectura, componentes de fachada, entreguerras.

MOVIE THEATERS IN ARCHITECTURAL PUBLICATIONS FROM THE 1930s. A LOOK AT THE CASE OF CINÉAC.

ABSTRACT

During the first quarter of the twentieth century the existing cinema halls were characterized by luxury, monumentality and capabilities to achieve capacity of thousands of spectators. In the thirties it originated in European countries as a typological variant known as *cinéac* (contraction of *ciné et actualités*). The architecture of the *cinéac* and the mediation of which were the subject specifically in France and Belgium are addressed by the systematic review of architectural magazines of the time and in the literature shows that portrayed advances in the architecture and theater of cinemas. This article shows *cinéac* history and its role in the transition to a moderate architecture and smaller scale cinemas, it highlights the work of architects Siclis and De Montaut & Gorska and ends with a review of the exterior architecture of *cinéac*.

KEY WORDS: Commercial architecture, architectural style, architecture magazines, façade components, between the wars.

LES SALLES DE CINÉMA DANS LES PÉRIODIQUES D'ARCHITECTURE DES ANNÉES 1930 UN REGARD AUX CINÉAC.

RÉSUMÉ

Pendant le premier quart du vingtième siècle, les salles de cinéma se caractérisaient par leur luxe et leur monumentalité, pouvant accueillir souvent quelques milliers de spectateurs. Au début des années trente, on constate dans les pays européens le développement d'une variation typologique : le *Cinéac* (cinéma d'actualités). Nous abordons deux sujets : l'architecture des *Cinéac* et leur médiatisation en France et en Belgique, après un dépouillement systématique de quelques revues francophones d'architecture de l'époque, et sans oublier la littérature spécialisée s'occupant du développement de l'architecture théâtrale et des cinémas. La présente contribution tente d'exposer les principaux antécédents des *Cinéac* et leur rôle dans la transition vers une architecture de cinémas de plus en plus dépouillée et sur une moindre échelle ; en mettant l'accent sur la production architecturale de Siclis, et De Montaut & Gorska ; et en soulignant les principales caractéristiques de l'architecture extérieure des *Cinéac*.

MOTS CLÉS : Architecture commerciale, typologie architecturale, périodiques d'architecture, éléments de façade, entre-deux-guerres.

Recibido: enero 20/2015

Evaluated: mayo 04/2015

Aceptado: junio 26/2015

INTRODUCCIÓN

Este artículo hace parte de los resultados de la investigación asociada a la realización de la tesis doctoral en Historia del Arte en la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne, titulada: "Images et discours sur l'architecture des cinémas dans les périodiques d'architecture européens et latinoaméricains (1910-1960)"¹. Para su desarrollo se han abordado temas como las transferencias y los intercambios culturales arquitectónicos entre América Latina y Europa en el siglo XX, la historia de las revistas de arquitectura del siglo XX y la historia de la arquitectura en las salas de cine en la "edad de oro". El tema de la mediatización de arquitecturas para el cine del periodo de entreguerras tiene por objetivo comprender el fenómeno social y arquitectónico que representó la construcción de edificios cuya función principal era la proyección de filmes; resulta fundamental observar la manera como las revistas de arquitectura y construcción difundieron información especializada y técnica sobre cinemas y otras arquitecturas para la exhibición cinematográfica. La creciente circulación internacional de publicaciones periódicas de arquitectura y construcción durante los años veinte y treinta, testimonian procesos de transferencia de información, de *savoir-faire* y de modelos, que explican la amplitud y la inmediatez con la cual se reprodujo este caso único de arquitectura "global".

La incorporación a finales de los años veinte del sonido sincronizado a la imagen —cine sonoro—, constituyó sin duda el episodio clave que apuntaló al cine en las décadas siguientes, como espectáculo esencial e imprescindible en las metrópolis mundiales y en toda gran capital o ciudad sea cual fuere su escala.

Durante la década de 1920-1930, gracias al interés mostrado por grandes y pequeños empresarios que invertían masivamente en el próspero sector de la exhibición cinematográfica, el paisaje urbano de ciudades alemanas y norteamericanas vio surgir diversas tendencias en el diseño interior y exterior de cinemas que se convirtieron rápidamente en modelos copiados o adaptados alrededor del mundo.

Así, en un contexto marcado por las difíciles condiciones económicas que atravesaban la mayor parte de los países europeos, la arquitectura para la exhibición cinematográfica fue una de las principales tipologías comerciales en trans-

formarse y adaptarse velozmente a las especificidades de cada país, de cada sociedad, de cada ciudad, hasta conocer su "edad de oro" antes de la Segunda Guerra.

Tras un primer cuarto de siglo durante el cual los propietarios de circuitos o de salas únicas soñaron con construir o adecuar espacios lujosos y monumentales con capacidad para miles de espectadores —generalmente entre 1000 y 3000—, entre 1930 y 1940 aparecieron variantes tipológicas modestas tanto en su decoración como en sus dimensiones, rivalizando comercialmente con aquellas "catedrales del cine" capaces de albergar hasta 6000 espectadores.

Con el fin de albergar en escenarios reducidos —por lo general para menos de 500 espectadores— a los espectadores asiduos y a los transeúntes desprevenidos, interesados en observar los más recientes noticiarios (o noticieros cinematográficos) denominados a su vez: *newsreels*, *cinegiornali*, *Wochenschauen*, o *actualités filmées* Así, observamos cómo se popularizó durante los años treinta un tipo especial de sala de cine², identificada por lo general en los diversos idiomas occidentales con el mismo término empleado para denominar la especialidad proyectada: el *newsreel*, el *cinegiornale*, el *Wochenschau* y la *salle d'actualités*.

En el caso que aquí se aborda, el de dos países europeos francófonos —Francia, y Bélgica—, el vocablo *cinéac* (contracción de *ciné* et *actualités*), pasó rápidamente a designar de manera amplia a todas aquellas *salles d'actualités* o salas de cine especializadas en proyecciones de noticiarios.

Sin embargo, *cinéac* fue originalmente el nombre con el cual se dio a conocer el circuito de salas creado por Reginald Ford, empresario que tras retirarse del circuito de Jacques Haïk —propietario del famoso *Rex* de París— catapultó en la capital francesa su propio circuito de pequeñas salas³.

La primera sala de este tipo inaugurada por Ford, abrió sus puertas en julio de 1931 en el número 15 de la calle Faubourg Montmartre (9° arrondissement), con el nombre de *Ciné Actua-*

2 En 1927, se presentaron en Estados Unidos los primeros noticiarios sonoros (lo hizo inicialmente la Fox-Movietone), pero fue solo hasta 1931, cuando se fundó en Nueva York el que sería el primer gran circuito de salas especializadas en la exhibición de noticiarios: "Trans-Lux" (Meusy, 1997, p. 94).

3 Normalmente, el programa de una "salle d'actualité" duraba una hora e incluía: dos o tres bandas que presentaban noticias francesas y americanas, un documental educativo, un dibujo animado y una secuencia de humor. El programa en su conjunto debía ser diseñado de tal manera que garantizara que podía ser visto por todos los públicos posibles (Lacloche, 1981, p. 178).

1 "La arquitectura de cinemas en los medios impresos: imágenes y discursos en las revistas de arquitectura y de cine, 1920-1940." Bajo la dirección de Jean-Philippe Garric.

lités "Le Journal": de allí el origen de la famosa y práctica contracción *cinéac*.

Aunque el empresario no consiguió inicialmente los resultados económicos esperados, decidió proponer una figura novedosa a los grandes diarios: Ford bautizaría entonces sus salas con el nombre de alguno de los diarios nacionales —o regionales— a cambio de espacio publicitario para anunciar semanalmente los programas exhibidos; adicionalmente, estos deberían financiar y asegurar el mantenimiento de los enormes avisos en neón que portaban el nombre del diario en las fachadas de los *cinéac* (Lacloche, 1981, p. 178).

Así, desde la construcción en 1931 del primer cinema d'actualités, los nombres de diarios parisinos como Le Journal, Paris-Soir y Le Petit Parisien, o de "provincia" como Le Petit Marseillais y Le Petit Provençal, inscribieron rápidamente su nombre —con la misma tipografía con la cual eran impresos en el papel—, en el paisaje nocturno de sus respectivas ciudades.

MARCO INVESTIGATIVO

En el presente artículo se analizan algunos aspectos ligados a la mediatización de la cual fue objeto la arquitectura para exhibiciones cinematográficas, conocida popularmente como *salles d'actualités* o *cinéac*, durante la década de su aparición y auge en Francia y Bélgica.

Para tal fin, se han consultado las principales publicaciones francófonas especializadas en arquitectura, así como un conjunto de publicaciones de otros países europeos (Reino Unido e Italia) que constituyeron una literatura profesional en arquitectura y construcción de salas de espectáculos, ampliamente difundida durante el periodo de entreguerras.

Las fuentes consultadas se encuentran disponibles en la Bibliothèque Forney, en la Bibliothèque Kandinsky (Centre George Pompidou) y en el Centre d'Archives d'Architecture du XX siècle (Fonds Eldorado).

ANTECEDENTES

La valoración que desde la historia de la arquitectura se ha dado al tipo particular de sala de cine que se analiza en el presente artículo, ha transitado habitualmente entre dos extremos: para algunos, es un ejemplo único que constituye una etapa fundamental en el desarrollo de dicha tipología arquitectónica; para otros, no pasa en el mejor de los casos de ser una arquitectura "residual" en la cual se encuentra el ancestro de las salas de cine construidas hoy en día.

Sea cual fuere la valoración que cada observador pueda hacer de dicha arquitectura, lo cierto es que su aparición y su auge coinciden con la década en la cual se produjo en Europa la más impresionante arquitectura de cinemas (en Rei-

no Unido y Holanda, particularmente), inspirada claro está, en la arquitectura alemana de cinemas producida a lo largo de los años veinte.

La arquitectura de *cinéac* y su mediatización, fenómeno concreto que se aborda en este artículo, son temas poco tratados, casi siempre de forma anecdótica en estudios dedicados a la historia, la economía o la sociología del cine, sin profundizar en su componente arquitectónico ni en su significación urbana, dimensiones aún poco valoradas por los historiadores de la arquitectura especializados en el periodo de entreguerras.

En Francia, además de un primer análisis sobre los *cinéac* realizado en 1981 por Francis Lacloche en *Architectures de Cinémas*⁴, existen escasos estudios importantes, entre los cuales debe citarse: *Les cinémas de Paris, 1945-1995* (realizado por Bertrand Lemoine⁵ y Virginie Champion, 1995, con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en París por el centenario de la primera función cinematográfica), en donde se abordó el tema de los *cinéac* durante el periodo de posguerra, pasando así por alto su génesis y su principal fase de evolución.

Otra aproximación importante al tema, la constituye el artículo del historiador Jean-Jacques Meusy —especialista en la historia de la exhibición cinematográfica desde sus primeros años hasta el final de la Primera Guerra—, publicado 1997 en *Les Cahiers de la Cinémathèque* bajo el título: "*CINEAC: un concept, une architecture*", en el cual se describen algunos de los 27 *cinéac* construidos por Ford en Europa (trece en Francia, siete en Holanda, cinco en Bélgica, uno en Polonia y uno en Grecia)⁶, subrayando algunas de las características arquitectónicas más sobresalientes, aunque sin tratar el tema de la mediatización de dicha arquitectura.

METODOLOGÍA

Con base en el trabajo de investigación realizado en el marco de nuestra tesis doctoral, que trata sobre la arquitectura para el cine expuesta a través de revistas de arquitectura francófonas⁷ (exactamente los casos de Francia y Bélgica),

4 Véase el apartado "Le circuit Cinéac" (Lacloche, 1981, pp. 178-181).

5 Lemoine es arquitecto DPLG, e ingeniero de la École Polytechnique, y de la École Nationale des Ponts et Chaussées; ha sido director de investigación del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), y es un reconocido historiador de la arquitectura y la construcción.

6 Véase cuadro resumen de *cinéac* (Meusy, 1997, p. 110), en el cual se precisan seis datos básicos de cada sala: nombre completo de la sala, fecha de inauguración, dirección, circuito o personas propietarias, aforo de la sala, arquitectos diseñadores).

7 Sobre las revistas de arquitectura y construcción en lengua francesa, en circulación entre 1800 y 1970, véase el repertorio realizado por Béatrice Bouvier, publicado por la École des Chartes en 2001.

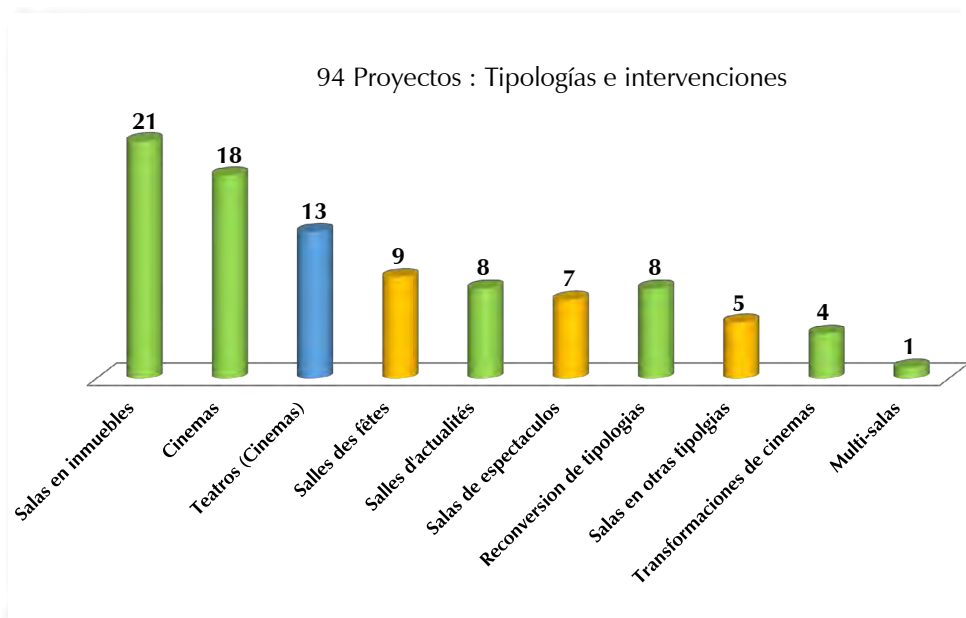


Figura 1. Proyectos arquitectónicos para exhibición de cine, ilustrados y descritos en seis revistas de arquitectura francófonas, entre 1922 y 1939: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne*; *Lux, la revue de l'éclairage* (Francia); *La Technique des Travaux* (Bélgica). Fuente: elaboración propia.

hemos seleccionado para el presente artículo un corpus constituido por *cinéac* publicados entre 1930 y 1940 en dos revistas: la revista mensual francesa *La Construction Moderne* (en adelante LCM), y la revista semanal belga *La Technique des Travaux* (en adelante TdT).

El número de *cinéac* descritos en las páginas de dichas revistas, que puede inicialmente parecer reducido, no lo es tanto si tenemos en cuenta que:

1. El número total de proyectos de salas de cine mediatizados en un universo de siete revistas (figura 1) que incluyen *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*, apenas si llega al centenar (son 94 proyectos).
2. Los 94 proyectos corresponden a diez categorías diferentes.

Es necesario precisar que, luego de haber analizado las cinco publicaciones periódicas que completan el universo mencionado (*L'Architecte*,

L'Architecture, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Architecture Vivante*, y *Lux, la revue de l'éclairage*); encontramos que a lo largo de la década estudiada estas solo presentaron unos pocos artículos, extremadamente breves y poco ilustrados sobre salas de cine en general (salvo algunas reseñas incluidas en un par de *dossiers* especiales sobre arquitectura de "salas de espectáculos" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*).

La Construction Moderne y *La Technique des Travaux* fueron, en cambio, las únicas revistas de arquitectura y construcción que incluyeron artículos ampliamente comentados e ilustrados con fotografías y planos, mostrando la evolución de las salas de cine: un total de 35 artículos en LCM, y otros 30 en TdT sobre cinemas y tipologías en las cuales la proyección cinematográfica cumplía un papel central; así, entre aquellos 65 artículos, los *cinéac* publicados y a los cuales aquí se hace referencia, fueron los siguientes:

Tabla 1. *Cinéac* en *La Construction Moderne*

	AÑO DE INAUGURACIÓN	NOMBRE SALA	CIUDAD	ARQUITECTO(S)	AFORO
1.	1933	Journal Montparnasse	París	De Montaut et Gorska	600
2.	1935	Le Petit Marseillais	Marsella	De Montaut et Gorska	460
3.	1936	Paris-Soir Ternes	París	Charles Siclis	510
4.	1939	Paris-Soir Clichy	París	Charles Siclis	800

Tabla 2. *Cinéac* en *La Technique des Travaux*

	AÑO DE INAUGURACIÓN	NOMBRE SALA	CIUDAD	ARQUITECTO(S)	AFORO
1.	1935	Cinéac Handelsblad	Amsterdam	Jan Duiker	480 ¹
2.	1939	Cinéac Ternes	París	De Montaut et Gorska	800
3.	1939	Cinéac Strasbourg	Estrasburgo	De Montaut et Gorska	500

¹ Este dato no aparece en el artículo de TdT, y es tomado del cuadro recapitulativo de Meusy (1997, p. 110).

También se apoya en un tipo de mediatización diferente a la que representan las revistas periódicas: se interrogarán otras formas de publicación que conformaron durante el mismo periodo una literatura especializada sobre cinemas y que guardan una estrecha relación con el corpus de artículos escogido aquí.

Dos de estas publicaciones exponen por separado los proyectos de arquitectos —en este caso de Charles Siclis (1937), y de Pierre De Montaut y Adrienne Gorska (1937)—; y la tercera de ellas es una antología de proyectos internacionales realizada por el arquitecto italiano Bruno Moretti (1936).

Así, basándose en la observación de este corpus, el presente artículo intenta poner en evidencia elementos que caracterizaron y rodearon la producción de dicha arquitectura —particularmente en Francia—, y que incidieron en la forma como esta fue mediatizada. Sin pretender dar respuestas globalizantes que expliquen el contexto y las particularidades de una tipología arquitectónica tan variada como lo fue la de los *cinéac*, el principal objetivo de este artículo consiste en proponer nuevas aproximaciones y lecturas a informaciones y a datos históricos, culturales, sociales y disciplinares que usualmente no son integrados en estudios sobre la historia de tipologías arquitectónicas modernas.

Este análisis se desarrolla sucesivamente siguiendo el hilo de tres temas que resultan fundamentales hoy en día para el estudio de la historia de la arquitectura del siglo XX, como son: la mediatización de proyectos en publicaciones especializadas, el auge de la especialización profesional en tipologías edilicias particulares, y por último, la importancia adquirida por la fotografía arquitectónica y por la “arquitectura descrita” en el proceso de mediatización.

Inicialmente señalaremos aspectos generales que marcaron el contexto en el cual se produjo dicha producción arquitectónica y su respectiva mediatización en varios países europeos; a continuación, se expondrán elementos sobre el entorno profesional de los arquitectos que se beneficiaron de una mayor mediatización para sus proyectos de *cinéac*; y, finalmente, a través de imágenes y de textos extraídos de los siete artículos escogidos, se muestran la iconografía y el discurso con los cuales se comunicaba al lector la vigencia y el rol de dicha arquitectura.

RESULTADOS

ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LOS CINÉAC: LA TRANSICIÓN HACIA UNA ARQUITECTURA DE CINEMAS, MÁS MODERADA Y DE MENOR ESCALA

Durante los años veinte, las salas de cine ocuparon esporádicamente las páginas de las revistas

de arquitectura⁸ y de otras publicaciones que se dedicaban a presentar las tendencias en el diseño de “salas de espectáculos”, siendo esta la denominación común bajo la cual se presentaban conjuntamente tanto cinemas y teatros, como salas de conciertos y otras tipologías con similitudes formales, principalmente en su diseño interior.

En Europa, en el campo de las publicaciones periódicas, la revista británica *The Ideal Kinema*, constituyó un caso único por cuanto estaba consagrada exclusivamente a la arquitectura para la exhibición cinematográfica: circuló de forma independiente entre 1933 y 1939 —81 números en total—, luego de haber comenzado en 1927 como un suplemento⁹ de la prestigiosa *Kinematograph Weekly*, para retornar luego a su condición original como suplemento en septiembre de 1939 —en circulación hasta diciembre de 1956—.

Por otro lado, en el campo de la literatura especializada en arquitecturas para el espectáculo, las salas de cine aparecieron principalmente en antologías de proyectos junto a teatros y salas de conciertos¹⁰; pero en dicho panorama, común a la mayor parte de países europeos, se destacó por su enfoque analítico y crítico, *Modern Theatres and Cinemas*, del crítico británico de arquitectura P. Morton Shand¹¹: su publicación en 1930 marcó el comienzo de la década durante la cual en el Reino Unido se desarrolló una arquitectura de cinemas que rápidamente se posicionó como referencia obligada tanto en Europa como en otras partes del mundo¹².

El tono particularmente crítico de Shand hacia la arquitectura francesa y británica realizada hasta entonces para la exhibición de cine, no parecía presagiar los cambios que en aquel momento ya empezaban a darse en el diseño de cinemas en toda Europa: pronto, arquitectos de los más

8 El primer artículo en *La Construction Moderne* dedicado a la arquitectura cinematográfica, data de 1922: el *Family Palace* del arquitecto E. Vergnes, en Malakoff, al sur de París.

9 El nombre completo en la primera etapa como suplemento fue: “*The Ideal kinema, a record of modern practice in kinema erection, equipement, furnishing & decoration*”.

10 Es importante señalar que en el periodo de entreguerras y durante la inmediata posguerra —años 1950—, las publicaciones no periódicas sobre cinemas fueron más numerosas en lengua inglesa que aquellas hechas en cualquier otra lengua —existen principalmente en alemán, italiano y francés—; también es importante aclarar que dentro del conjunto de publicaciones de dicha literatura especializada no se efectuó nunca ninguna traducción a una segunda lengua.

11 Esta publicación hace parte de una colección titulada *The Architecture of Pleasure*, de la editorial B. T. Batsford, en la cual aparecieron también otros volúmenes temáticos dedicados independientemente a la arquitectura de cafés, restaurantes, bares, discotecas, hoteles, estadios y arquitectura de “sport and travel”.

12 Sobre la arquitectura británica de cinemas, véase “*La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles*” (Ávila, 2014).

diversos países, retomarían el legado dejado por los arquitectos alemanes de los años veinte, ahora enfrentados a medidas de tipo político que impedían la producción de aquella arquitectura para el cine de corte vanguardista, y de hecho, muchos de quienes habían innovado en el desarrollo de esta tipología se vieron obligados a emigrar al comenzar los años treinta, entre ellos Rudolph Fränkel (*Lichtburg* en Berlín) y Erich Mendelsohn (*Universum* en Berlín).

Morton Shand, en una demostración de conocimiento amplio de la actualidad en materia de arquitectura para el teatro y el cine, cita proyectos, pero sobre todo, cita arquitectos cuyos diseños de cinemas nuevos o cuyas intervenciones para acondicionarlos en teatros y otras tipologías, representaron modelos por seguir a nivel internacional: entre ellos, Friedrich Lipp, Fritz Wilms, Oskar Kaufmann, Hans Poelzig, Erik Gunnar Asplund, Erich Mendelsohn, Theo van Doesburg, Henri Sauvage, Joseph Urban y Walter Gropius.

Al interior de esta constelación de arquitectos de renombre, ya no solo en Europa sino también en Estados Unidos durante aquellos años¹³, Morton Shand incluyó a un desconocido francés cuyo proyecto insignia, el Théâtre Pigalle en París (figura 2), mereció todos los elogios del crítico británico:

13 Sobre la especulación teórica en torno a los cinemas concebidos por los principales arquitectos de la época, véase: "La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité" (Buxtorf, 2005). Véase también: "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas" (Ávila, 2013).

As the newest and most ambitious building of its kind, the Théâtre Pigalle represents a synthesis of all the most modern principles of theatre construction. [...] Before any of the plans were worked out, a careful comparative study of all the most recent theatres in Europe and America was made, both continents being ransacked for the very latest technical appliances. [...] The claims of conventional "daylight architecture" have been ignored in the façade, which is left uncompromisingly bald. As "night architecture", however, its effectiveness could scarcely have been enhanced, having regard to the narrowness and steepness of the street in which it is situated. [...] "The façade of a theatre, says Monsieur Charles Siclis, its architect, is only a curtain-wall, the function of which is to serve as a background for a blazon of luminous letters informing the public what piece is being played, and by whom interpreted. This display of exterior lighting also provides the requisite dramatic atmosphere, for light is a primordial element in the theatre. The playgoer succumbs to the power and quality of this evocative brilliance from the moment he steps under the entrance marquise" (Shand, 1930, pp. 5, 6).

Las intenciones estéticas y conceptuales plasmadas por Siclis en el Théâtre Pigalle (inaugurado en 1929) y más concretamente el rol de la fachada en el paisaje urbano, y su puesta en escena nocturna —potenciada gracias a los rápidos avances en el campo de la iluminación exterior—, constituían sin duda un ejercicio inspirado en la observación de la experiencia alemana reciente —conocida como *Lichtarchitektur*— y de la cual los cinemas fueron los principales ejemplos¹⁴.

14 Sobre la iluminación en la arquitectura de los cinemas parisinos entre 1907 y 1939, véase: "Lumière électrique et identité architecturale du cinéma" (Hosseinabadi, 2012).



Figs. 80, 81 : Two ceiling lighting effects in the THÉÂTRE PIGALLE, Paris. Charles Siclis, architect.

Figura 2. Decoración interior del Théâtre Pigalle (París), del arquitecto Charles Siclis. Fuente: Shand (1930).



Fig. 1. — Façade du théâtre Pigalle.

Le théâtre Pigalle.

MODERNE en sa conception, en sa technique, en sa réalisation, le théâtre Pigalle est prêt à ouvrir ses portes pour la saison prochaine.

Son architecture hardie semble reposer, en attendant cet événement, dans le sommeil glacé où elle sera désormais figée chaque matin, prête à revivre le soir sous la prestigieuse orchestration de son équipement lumineux.

C'est la lumière, en effet, la lumière artificielle, qui, dans ce théâtre modèle, est seule génératrice de toute émotion esthétique. C'est elle qui, versée à flots, colore, modèle, anime les surfaces et les volumes qui lui sont spécialement offerts.

Les architectes ont voulu que, pris dans la rue,

le spectateur soit conduit au spectacle progressivement, sans heurt, sans à-coups, par étapes psychologiques soigneusement ménagées. Toute l'architecture est ainsi assujettie à cette condition de guider le public vers les états d'âme successifs qui le mettront dans l'ambiance de la pièce. En plan et en élévation, elle se conforme à ce programme et, comme elle devait devenir une source d'émotivité variable, elle est volontairement restée dans une impassibilité rigide que seule la lumière met en mouvement avec le dynamisme voulu.

Voilà un parti architectonique nettement et librement choisi. Il a permis aux architectes, M. Siclis, à qui nous devons la réalisation de

El Théâtre Pigalle, objeto aquel mismo año de artículos muy completos tanto en *LCM*, como en *TdT* (figuras 3 y 4), constituye el prolegómeno de lo que sucedería a lo largo de los años treinta con la arquitectura interior y exterior de los cinemas de aforos menores a 1000 espectadores, entre los cuales sobresaldrían rápidamente los *cinéac*.

Durante esta década, las revistas y publicaciones francesas de arquitectura, y aquellas editadas en Bélgica, reseñaron nuevos cinemas y edificios adecuados o adaptados para la proyección, convirtiendo algunos de ellos en verdaderos referentes dentro del sector de la exhibición, y, por supuesto, en elemento esencial del imaginario creado en torno a las "más prestigiosas salas de cine", siendo los más mediatizados: el Gaumont Palace¹⁵, el Victor Hugo¹⁶, el Rex¹⁷ y el Marignan¹⁸, entre otros (todos ellos construidos en París).

Aunque la mayor parte de revistas francófonas de arquitectura y construcción citaron esporádicamente algunos cinemas reconocidos internacionalmente ya en aquella época, solo unas cuantas de ellas propusieron *dossiers* temáticos sobre la tipología de cinemas pues estos eran generalmente incluidos en números sobre salas de espectáculos —abundando los casos franceses y, en menor medida, las salas extranjeras— (figura 5)

Tal es el caso del número de enero de 1933, de la revista belga de arquitectura y urbanismo, *La Cité*¹⁹, que publicó uno de los primeros *dossiers* especiales, bajo el título "Salles de cinéma parlant"²⁰, en el cual, además de un breve estudio teórico escrito por el arquitecto-urbanista Gustave Herbosch²¹, se reseñaban de forma sucinta un total de cinco cinemas extranjeros, y se presentaban con más detalle tres ejemplos recientemente construidos en Bélgica: el Capitol (Amberes), del arquitecto L. Stynen; el Métropole (Bruselas), del arquitecto A. Blomme, y el Cinéac (Bruselas) de los arquitectos De Montaut et Gorska, y Philibert.

Los cinco cinemas extranjeros que *La Cité* ofrecía al lector, fueron igualmente mediatizados

15 Aparece reseñado en 1931 en: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *La Technique des Travaux* y *Lux, la revue de l'éclairage*.

16 Aparece reseñado en 1931 y 1932 en: *L'Architecte*; *L'Architecture*; *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne* y *Lux, la revue de l'éclairage*.

17 Aparece reseñado en 1932 y 1933 en: *L'Architecture d'Aujourd'hui*; *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*.

18 Aparece reseñado en 1933 en: *La Construction Moderne* y *La Technique des Travaux*.

19 Revista mensual fundada en 1919, que circuló hasta 1935. Desde 1929, bajo la influencia de los movimientos internacionales de vanguardia, *La Cité* cambia su enfoque y radicaliza su posición frente a los principales temas de la época. Esta publicación funcionó como órgano oficial de la Section Belge des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, y de la Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes.

20 Salas de cine sonoro.

21 Además del artículo titulado "Etude théorique sur les salles pour projection de cinéma sonore", *La Cité* presenta el proyecto para un cinema con capacidad para 600 espectadores, expuesto por el propio Herbosch, como resultado de su investigación en torno a dicha tipología.

Figura 3. Primera página del artículo sobre el Théâtre Pigalle (París); fachada nocturna

Fuente: *La Technique des Travaux*, agosto de 1929.



Fig. 5. — Le hall. La grande grille vue du passage de la seconde galerie.

Figura 4. Decoración del hall del Théâtre Pigalle (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, agosto de 1929.

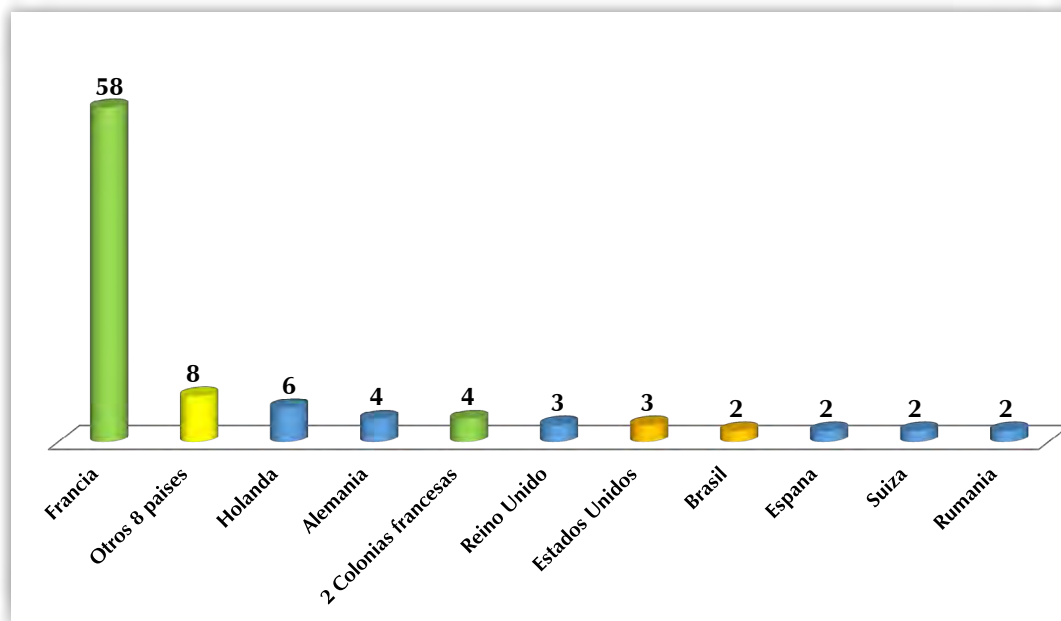


Figura 5. Origen de los 94 proyectos de salas de cine, mediatizados en las siete revistas de arquitectura investigadas (periodo 1930-1940)
Fuente: elaboración propia.

en diversas publicaciones europeas y norteamericanas de la época, lo cual seguía contribuyendo al reconocimiento de su nombre y de su arquitectura a pesar de que algunos de ellos habían sido construidos en los años veinte: *Flamman* (Estocolmo); *Titania* (Berlín); *Universum* (Stuttgart); *Gaumont Palace* (París); *Les Miracles* (París).

Entre estos, el *Flamman* del arquitecto sueco Uno Ahrén sobresalió en aquellos años por cuanto fue la única sala de cine publicada en *The International Style: Architecture since 1922*, la célebre obra de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson publicada en 1932 (1966), como corolario de la exposición que tuvo lugar aquel mismo año en el Museum of Modern Art de New York²².

La elección del *Flamman* como ejemplo único de la arquitectura para el cine, llama la atención por cuanto no representaba la variante tipológica del cinema cuya volumetría e imagen exterior permitía “leer” su función en medio del paisaje urbano: al igual que tantos otros proyectos mediatizados en los años treinta, el *Flamman* era, en cambio, una sencilla sala ubicada al interior de un conjunto arquitectónico complejo —en este caso de vivienda y comercio— cuya apariencia externa no hacía evidente la existencia de la sala de cine, salvo por la señalización luminosa ubicada en el sobrio acceso que marcaba la entrada al *foyer*.

El *Flamann* es ilustrado en *The International Style: Architecture since 1922*, y luego en *La Cité*, únicamente con una fotografía del interior de la sala, y es acompañado planimétricamente por una planta y un corte longitudinal, que no permiten al lector determinar la verdadera naturaleza de la sala como parte de un conjunto.

²² La exposición llevó por título “Modern Architecture: International Exhibition”.

Al citar este mismo proyecto en la introducción de la antología de salas de espectáculos publicada en 1936 por la editorial italiana Ulrico Hoepli —especializada en literatura profesional de arquitectura y construcción—, el arquitecto Bruno Moretti subrayaba la influencia que indudablemente tuvo el *Flamman* en las tendencias austeras y casi “minimalistas” aplicadas posteriormente en los *cinéac*, y su carácter vanguardista que privilegiaba una arquitectura interior sobria y desprovista de la parafernalia decorativa que hasta entonces se acostumbraba:

En el *Flamman* así como en algunas muy recientes salas para exhibición de noticiarios, se pueden observar las líneas directrices en lo que respecta a la evolución de la arquitectura para el cine: y esta, sin embargo, por estar relacionada con un medio mecánico, es susceptible de desarrollos veloces y drásticos al punto de volver azarosas las previsiones más conservadoras.

Se puede no obstante pensar que, tras el gran esfuerzo que ha conducido hacia una ascética renuncia a todo aquello que no es indispensable para la realización práctica del espectáculo, se volverá a una confortable pero equilibrada medida; a menos que la idea de una armonía y de un equilibrio entre todos los elementos que vuelven “humana” dicha arquitectura, no sea una melancólica ilusión de pocos, destinada a ceder ante el ímpetu de muy recientes concepciones, propias del gusto por la inmemorial y obsesiva exuberancia de la mayoría de salas²³ (Moretti, 1936, p. XVIII).

²³ “Nel *Flamman* e in qualche recentissima sala per cinematografale si possono cercare le linee direttrici della evoluzione dell’architettura del cinematografo. La quale tuttavia, per essere legata a un mezzo meccanico, è suscettibile di sviluppi veloci e radicali tanto da rendere azzardose le previsioni più guardinghe. Si può tuttavia pensare che, dopo un lungo sforzo verso un’ascetica rinuncia a tutto ciò che non è indispensabile alla pratica realizzazione dello spettacolo, si ritornerà a una più equilibrata e confortevole misura. A meno che, anche questa idea di un’armonia e di un equilibrio in tutte le cose, che le rendano “umane” non sia una malinconica illusione di pochi, destinata a piegarsi sotto l’impeto di concezioni nuovissime, care all’immemore e assillata esuberanza dei più”.

Entre los 39 proyectos internacionales²⁴ reseñados por Moretti, y que incluyen cinemas, cinéac y teatros, el autor italiano presentaba cuatro proyectos diseñados por Charles Siclis²⁵, y tres por De Montaut et Gorska²⁶, lo cual constata el reconocimiento que al menos en el escenario europeo tenían ya en pocos años dichos arquitectos en lo que concierne a la arquitectura denominada de “salas de espectáculos”.

Y son precisamente seis proyectos de dichos arquitectos, junto a un cinéac diseñado por el reconocido arquitecto holandés Jan Duiker, los que entre 1933 y 1939 fueron publicados en LCM y en TdT.

ARQUITECTOS ESPECIALIZADOS EN CINÉAC: SICLIS Y DE MONTAUT ET GORSKA

Si pasamos al sector de las instalaciones para el tiempo libre, hallaremos muchos ejemplos más de arquitectura nacida para/o en función de los *mass media*. Pensemos en los cines, los *dancings*, los *music halls*, en todos los edificios para vacaciones y turismo. Instalaciones todas estas que, como en los otros casos citados antes, además de cumplir una función específica, incitan a la participación y al intercambio, estimulan el consumo, propagan los productos; en una palabra, producen una masa ingente de informaciones que determinan a su vez una serie de tipos y de esquemas arquitectónicos, de decoración, de diseño (De Fusco, 1970, pp. 87-88).

Siguiendo el análisis de Renato de Fusco en *Architettura come mass médium. Note per una semiologia architettonica*, podemos pensar que no fue una simple coincidencia que la producción arquitectónica de Charles Siclis, como la de tantos otros arquitectos de su generación, se hubiera concentrado principalmente en tipologías concebidas o transformadas para albergar nuevos usos comerciales de carácter urbano.

Con el desarrollo y la demanda de nuevas actividades propias de la “cultura de masas”, los arquitectos que ejercieron el diseño durante el periodo de entreguerras, descubrieron numerosas posibilidades al trabajar en proyectos para comerciantes y empresarios de diversos sectores que veían en la arquitectura y el diseño de sus sedes y almacenes, la mejor forma de publicitar su producto, sin importar cuál fuere.

La creciente demanda de arquitectos para diseñar proyectos totales o para transformar tipologías con fines comerciales, así como para renovar la espacialidad interior o la apariencia

exterior de espacios comerciales, o simplemente para cumplir con un trabajo especializado (de mobiliario, de iluminación, de acústica, de fachadas, etc.), permitió a los arquitectos, durante los años treinta, ejercer la práctica del diseño sin depender exclusivamente de los concursos oficiales o de los encargos de las clases adineradas.

Entre aquellos nuevos edificios de uso comercial, los cinemas y, por supuesto, los *cinéac*, representaron un campo ideal de experimentación en temas arquitectónicos y técnicos: pero para acceder a los encargos de diseño y de construcción de una arquitectura en permanente evolución, se hizo necesario rápidamente que los arquitectos y sus colaboradores —en iluminación y acústica principalmente—, adquirieran un conocimiento especializado en la concepción de estas nuevas salas²⁷.

No es de extrañar que los arquitectos reconocidos por diseñar *cinéac*, fueran parte integrante de grupos de profesionales de la disciplina que se beneficiaron en gran medida de la sistemática mediatización de sus proyectos de arquitectura comercial a través de publicaciones especializadas —fueran estas periódicas o no—.

Al cotejar la información sobre los arquitectos de *cinéac* que aquí mencionamos, salta a la vista que tanto Siclis como De Montaut et Gorska, se movían personal y profesionalmente al interior de prestigiosos círculos sociales y disciplinares que garantizaban una amplia red de contactos y, por supuesto, de encargos profesionales.

En el caso de Siclis, por ejemplo, hasta 1937, momento en el cual se publicó su obra de “auto-promoción” —impresa por la editorial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*—, constatamos que él hacía o había hecho parte de: el Salon d'Automne²⁸; de la Union des Artistes Modernes (UAM)²⁹; de la Société des Artistes Décorateurs (SAD)³⁰; de la Société des Architectes Modernes (SAM)³¹; de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie (SEAI); y era miembro del Comité de Patronage de *L'Architecture d'Aujourd'hui*³²; y

24 Solamente tres de ellos no son europeos: un teatro en Yokohama y dos en Nueva York.

25 Moretti incluye: Teatro Pigalle à Parigi, Teatro Saint George à Parigi, Teatro Le Chezy à Neuilly, Cinematógrafo Parigi à Madrid.

26 Moretti incluye: Cinéma-cinéac Le Journal à Parigi, Cinéma-cinéac Montparnasse à Parigi, Cinéma-cinéac Belge à Bruxelles.

27 Sobre otro importante arquitecto francés especializado en salas de cine y cuya obra se concentró principalmente en la región de Marsella, justamente en el periodo al cual nos referimos aquí, véase: “Architectures de cinemas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié 1930-1939”, de la historiadora de la arquitectura Eléonore Marantz-Jaen (2005).

28 Exposición de arte anual, creada en 1903 por iniciativa de Frantz Jourdain.

29 Movimiento de arquitectos y artistas decoradores, fundado en 1929 por el arquitecto parisino Robert Mallet-Stevens, del cual formaron parte también: Eileen Gray, André Bloc, Pierre Chareau, Francis Jourdain, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, André Lucrat, entre otros.

30 Fundada en 1901 por Hector Guimard, Eugène Grasset, Maurice Dufrene, Eugène Gaillard.

31 Fundada en 1922 por Hector Guimard.

32 Revista mensual fundada en 1930 por M. E. Cahen, dirigida hasta 1966 por André Bloc.

del Comité de Patronage et Rédaction de *Lux*, la revue de l'éclairage³³.

Con una formación "académica" adquirida en la École des Beaux-Arts de París, Siclis³⁴ desarrolló una trayectoria que incluía proyectos en diferentes países (España, Bélgica, Estados Unidos), diseñando además de cinemas y teatros, también: hoteles, casinos, cafés, restaurantes, villas y pabellones de exposición, entre lo más representativo, y siendo la mayor parte de esta producción ampliamente mediatizada tanto en *TdT*, como en *LCM*, y *Lux*, la revue de l'éclairage.

Visto lo anterior, no sorprende que en la publicación de 1937, que recoge los proyectos de Siclis, Jean Locquin haya sido el delegado general del Gobierno francés para la Exposición Internacional de 1937, quien en la introducción se ocupó de colmar de elogios al arquitecto parisino, describiendo su trayectoria, su visión y su obra, al punto de hablar de una verdadera doctrina que explicaba la forma en que Siclis concebía y hacía arquitectura, y de la cual la arquitectura para el cine fue su mejor ejemplo:

[Siclis] es el más clásico de los modernos, el más tradicionalista de los revolucionarios. Si usted se encuentra por primera vez en frente de una de sus obras, bien sea un teatro, un cinema, un café-restaurant, una discoteca, un palacete o una villa, su primera reacción será de sorpresa. [...] Una creación arquitectónica de Charles Siclis no es nunca algo que deje indiferente: es un edificio provisto de órganos perfeccionados, con vida propia y que se ocupa de aquellas personas que lo visitan [...] La gran originalidad de Charles Siclis radica en el hecho de haber comprendido que el arquitecto tiene que cumplir con un rol especial, y que consiste en adivinar las necesidades de sus contemporáneos y en procurar satisfacerlas. Siclis ha sintetizado en una fórmula sucinta las cualidades esenciales que ha de tener: "un poco de psicología, mucha imaginación, y no poca modestia". El arquitecto sabrá inspirarse si no busca en absoluto crear algo para la eternidad: debe en cambio pensar que al ser hecha para una sociedad de gustos cambiantes, la arquitectura es en su esencia, transitoria. La ambición del arquitecto será construir para el hombre de su época y deberá considerarse afortunado si logra ver una de sus obras durar acaso el tiempo de una generación (Siclis, 1937, pp. 3, 5)³⁵.

33 Revista mensual fundada en 1928, su primer redactor en jefe fue Joseph Wetzel, ingeniero de la École supérieure d'électricité.

34 París: 1889-Nueva York: 1942.

35 "Il est le plus classique des modernes, le plus traditionaliste des révolutionnaires. Vous vous trouvez, pour la première fois, en face d'une de ses œuvres, un théâtre, un cinéma, un café-restaurant, un dancing, un hôtel particulier ou une villa, et votre premier mouvement est la surprise. [...] Une création architecturale de Charles Siclis n'est jamais chose indifférente. C'est un édifice pourvu d'organes perfectionnés, qui vit, et s'occupe des personnes qui lui rendent visite. [...] La grande originalité de Charles Siclis est d'avoir compris que l'architecte a un rôle spécial à remplir, qui est de deviner les besoins de

La parte final de las palabras de Locquin, describe además una realidad que afrontaron los *cinéac* y los teatros de Siclis y de sus contemporáneos, y que fue una constante en la historia de las salas de cine de entreguerras: estas sufrieron irremediablemente continuos cambios de fisonomía —interior y exterior— en función del gusto de sus propietarios y del vaivén de las tendencias estéticas que condicionaban el gusto de los espectadores/clientes.

Construidas en una época de evolución permanente en cuanto a tecnologías de proyección, y sobre todo, en una época en donde las actividades urbanas de ocio y entretenimiento se multiplicaron y reinventaron vertiginosamente, las salas de cine vivieron una fugaz edad de oro antes de ser transformadas, mutiladas o simplemente demolidas para dar paso a otras tipologías edilicias³⁶.

En aquella misma década, la pareja³⁷ formada por el arquitecto D.P.L.G, Pierre De Montaut (1892-1947) y por la arquitecta D.E.S.A, Adrienne Gorska (Moscú, 1899-Beaulieu-sur-Mer, 1969)³⁸, se consolidó como la firma más reconocida en Francia y Bélgica en el diseño de *cinéac*, tal y como lo demuestra la amplia mediatización de sus proyectos, la mayoría de ellos realizados justamente para el circuito de Reginald Ford.

Al igual que Siclis, De Montaut et Gorska pertenecían a círculos profesionales y artísticos reconocidos³⁹, y tuvieron una presencia muy activa en la *Union des Artistes Modernes*, así como en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en donde prepararon un par de números especiales sobre salas de espectáculos y cinemas, incluyendo siempre algunos de sus propios proyectos, brevemente reseñados.

En 1937, el mismo año que Siclis publicó su libro, la firma De Montaut et Gorska lanzó un sencillo volumen ampliamente ilustrado y con textos descriptivos, en el cual presentaban los

.....
ses contemporains et de s'efforcer de les satisfaire. Il a condensé en une formule brève les qualités essentielles qu'il lui souhaite: 'Quelque psychologie, beaucoup d'imagination et pas mal de modestie'. L'architecte sera bien inspiré s'il ne cherche point à créer pour l'éternité. Il doit se dire que, faite pour une société aux goûts changeants, l'architecture est essentiellement transitoire. L'ambition de l'architecte sera de construire pour l'homme de son époque et il s'estimera heureux s'il peut espérer voir une de ses œuvres durer seulement l'espace d'une génération".

36 Tal y como sucedió en 1949 con el Théâtre Pigalle de Siclis, destruido tan solo dos décadas después de su inauguración. Alabado en su momento por el prestigioso crítico Morton Shand, y mediatizado en numerosas revistas y publicaciones europeas.

37 Contrajeron matrimonio en 1934.

38 Fue una de las primeras mujeres en diplomarse de la École Spéciale d'Architecture, en 1922.

39 Gorska era además hermana de la reconocida artista polaca Tamara de Lempicka (María Gorska).



◀ Figura 6. Vista diurna, fachada principal del Cinéac Montparnasse (París)

Fuente: *La Construction Moderne* —portada—, noviembre de 1933.

▲ Figura 7. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac Montparnasse (París)

Fuente: *La Construction Moderne* —portada—, noviembre de 1933.

veinte principales cinemas y *cinéac* concebidos hasta entonces y construidos por la agencia.

El prefacio escrito por el poeta Germaine Kellerson para *Vingt salles de cinema*, guarda un tono similar —incluso más “familiar”— al del prefacio ya citado escrito para Siclis, en el cual se elogia a la joven pareja de arquitectos:

Hemos seguido estos dos artistas a lo largo de su ascensión vertiginosa, y el llamado que ellos hacen ahora a nuestra vieja amistad nos permite el honor de presentarlos aquellos que pueden aun ignorarlos... y el número de quienes lo hacen, disminuye a diario en los medios profesionales del cine y de la construcción.

Dos jóvenes a quienes los avatares de la vida llevaron a unirse en busca del aprovechamiento de sus sorprendentes capacidades: ellos han sabido asociar en su obra desarrollada durante los últimos diez años, las cualidades de arte nuevo y sin prejuicios que ha caracterizado su personalidad, con la intuición, la comprensión de los problemas planteados y la claridad de juicio puestos al servicio de una innegable habilidad de constructores. [...]

Pueda servir el presente volumen que pone al alcance de todos, los más hermosos y hábiles ejemplos de salas (de cine) modernas, para evitar la costosa creación de errores constructivos notorios: este volumen debe llegar a las manos de todos aquellos que se interesan en el cine, tanto realizadores, como también propietarios. Todo lector atento encontrará en él, una lección o un consejo⁴⁰ (De Montaut et Gorska, 1937, p. 1).

40 “Nous avons suivi ces deux artistes, au cours de leur as-

LA ARQUITECTURA EXTERIOR DE LOS CINÉAC, EN IMÁGENES Y PALABRAS

En el caso de las *salles de cinéma d'actualités*, el alcance y la eficacia de la señalización (exterior) deben compensar la reducida dimensión de la fachada. [...] Este tipo de sala de cine, debe sobre todo establecer relaciones más estrechas con la calle, para convertirse en un instrumento del espacio urbano, en un “objeto urbano”⁴¹ (Monnier, 1990, p. 222)

El historiador francés de la arquitectura, Gérard Monnier, sintetizaba en un importante texto sobre la arquitectura francesa del siglo XX, las características básicas que presentaron los *cinéac*: dimensión reducida compensada por

.....
 cension vertigineuse, et l'appel qu'ils ont fait à notre vieille amitié, nous vaut l'honneur de les présenter à ceux qui peuvent les ignorer encore... et le nombre de ceux-là, dans les milieux professionnels de cinéma et du bâtiment, diminue de jour en jour. Deux jeunes, que les hasards de la vie et des affaires naissantes amenèrent à se grouper pour l'exploitation commune de leurs moyens étonnants. Ils ont su allier dans leur œuvre des dix dernières années les qualités d'art neuf et sans préjugé qui caractérisait leur personnalité avec une intuition, une intelligence des problèmes posés, une clarté de vue, mises au service d'une habileté de constructeurs indéniables. [...] Puisse donc ce volume, qui met à la portée de tous, les plus beaux et les plus habiles exemples de salles modernes, servir à éviter la création coûteuse d'erreurs constructives notoires. Il doit être entre les mains de tous ceux qu'intéresse le cinéma, réalisateurs et exploitants. Tout lecteur attentif y trouvera une leçon ou un conseil”.

41 “Dans le cas des salles de cinéma d'actualités, l'ampleur et l'efficacité visuelle de la signalétique doivent compenser la petite dimension de la façade. [...] Surtout, ce type de salle établit des rapports plus étroits avec la rue, elle devient un instrument de l'espace public, elle est un “objet urbain””.



la eficacia visual de la señalización exterior; y relación estrecha con la calle, en tanto “objeto urbano” que actúa como instrumento del espacio público.

En efecto, al observar las fotografías de aquellos tres cinéac de nuestro corpus, que nos ofrecen tanto la visión diurna como la visión nocturna de las fachadas (Journal Montparnasse y Cinéac Ternes en París; Cinéac Handelsblad en Amsterdam), constatamos que la estilización geométrica de las formas aplicadas, en combinación con las tipografías que marcaban la identidad de cada sala, otorgaban a cada cinéac un carácter exclusivo que, particularmente en la noche, los convertía en puntos de referencia dentro de la geografía urbana, que resaltaban totalmente entre las construcciones de su entorno.

La arquitectura exterior del Journal Montparnasse, del Cinéac Ternes y del Cinéac Handelsblad son verdaderos modelos en su género, y abarcan los tres tipos de implantaciones urbanas habituales de este tipo de edificios: el primero de ellos con una fachada lineal que hace parte de un conjunto comercial adosado a una estación de tren; el segundo ubicado entre medianeras; y el último de ellos ocupando una esquina que le otorga la ventaja de tener una doble fachada en “L”.

Particularmente interesante resulta la descripción del Cinéac Montparnasse (figuras 6 y 7), debido a su localización en uno de los puntos

más apetecidos por los propietarios de estas salas, como podía serlo una estación central de trenes:

La electricidad ilumina y anima los nuevos pasajes bajo la estación de tren bordeada por almacenes, y se ha incluso acondicionado un cine moderno muy cerca del Boulevard Montparnasse, frecuentado por una variada clientela compuesta en su mayoría por extranjeros procedentes de todas las regiones del mundo. Este cine está llamado a ser un éxito por tanto a una clientela diurna constituida por aquellos que se dirigen a sus labores, la sustituye más tarde otra clientela esencialmente nocturna⁴² (LCM, noviembre de 1933, p. 134).

La complejidad que en algunos casos adquirieron las fachadas de *cinéac*, gracias a los elementos decorativos utilizados para llamar la atención del peatón, y en especial debido a los espectaculares dispositivos luminosos y al manejo de amplios espacios destinados a los carteles publicitarios, se hacía patente en el caso del Cinéac des Ternes (figuras 8 y 9), ejemplo notable de la dicotomía día-noche que caracterizaba el diseño exterior de estos edificios:

El diseño de la fachada se caracteriza por una incisión en el alero, que toma la forma de dos cuartos de círculo entrantes y entre los cuales

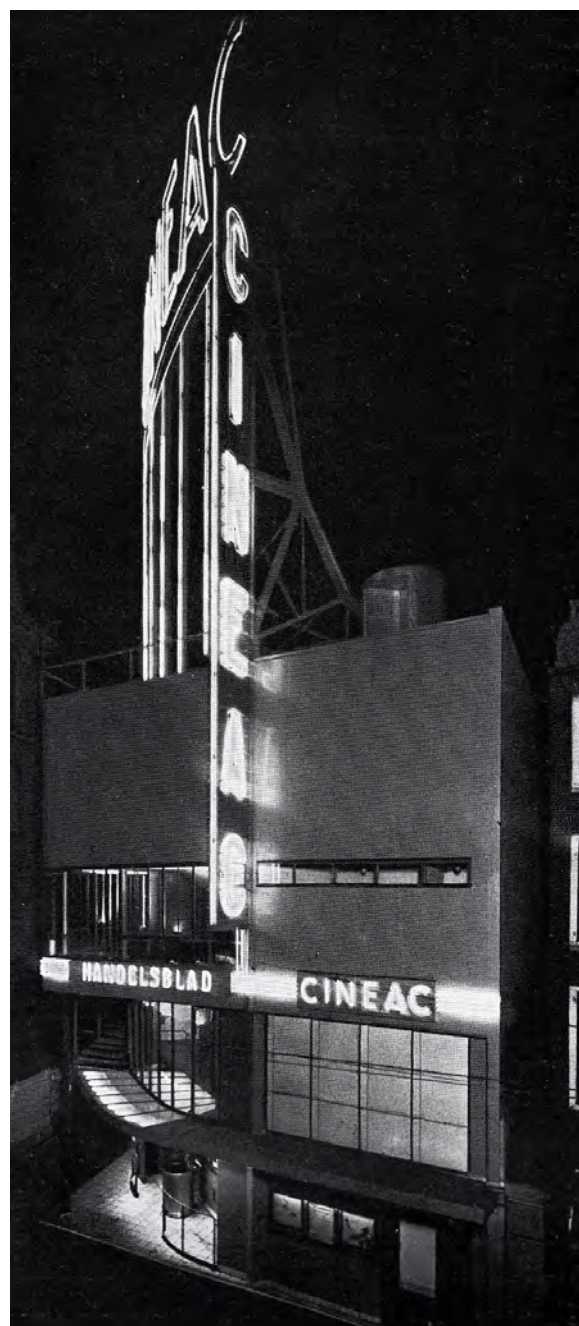
42 “L’électricité éclaire et anime ces nouveaux passages sous la gare bordée de boutiques, et l’on vient même d’aménager un cinéma moderne qui est ainsi à proximité immédiate du Boulevard Montparnasse, fréquenté par une clientèle si panachée composée en majorité d’étrangers venus de toutes les régions du monde. Le cinéma est donc appelé à un succès puisqu’à une clientèle de jour constituée par ceux qui vont à leurs affaires ou reviennent de leur travail succédera la nuit une autre clientèle essentiellement nocturne”.

Figura 8. Vista diurna, fachada principal del Cinéac des Ternes (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, junio de 1939.

Figura 9. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac des Ternes (París)

Fuente: *La Technique des Travaux*, junio de 1939.



▲ Figura 10. Vista diurna, fachada principal del Cinéac Handelsblad (Amsterdam)

Fuente: *La Technique des Travaux*, abril de 1935.

aparece el elemento vertical —que contiene el aviso luminoso—, y que se prolonga bajo dichos aleros tomando la forma de un elemento fluorescente en punta de flecha.

Otros motivos simétricos localizados sobre los aleros desaparecen luego debajo del balcón de líneas redondeadas ubicado en la entrada: esta a su vez, está enmarcada por dos grandes pilastras que parecen soportar los aleros.

Dos balcones con motivos horizontales luminosos, refuerzan a la izquierda y a la derecha el elemento convergente de la fachada. Los carteles publicitarios situados por el propietario de forma arbitraria, por fuera de los espacios destinados previamente para ello, quitan como suele suceder, parte de la unidad propia del conjunto. Con la iluminación nocturna, la fachada retoma satisfactoriamente su unidad y su principio voluntario: siendo esta además, una de sus razones de ser⁴³ (TdT, junio 1939, pp. 284-285).

La marcada diferencia entre la imagen diurna de un cinéac, con respecto a la puesta en escena que las fachadas de estos edificios desplegaban al

43 "Le motif de façade est caractérisé par l'incision de l'auvent, en deux quarts de cercle rentrants entre lesquels apparaît le motif vertical comprenant l'enseigne lumineuse, motif prolongé sous les auvents par un motif lumineux avec flèche. D'autres motifs symétriques, placés sur les auvents, viennent disparaître sous le balcon d'entrée aux lignes arrondies. L'entrée est encadrée par deux gros pilastres qui semblent supporter les auvents. A droite et à gauche, deux balcons avec motifs lumineux horizontaux, viennent renforcer le motif convergent de la façade. Les panneaux de publicité posés arbitrairement par l'exploitant en dehors des emplacements prévus enlèvent, comme toujours une partie de l'unité du dispositif. En éclairage nocturne, la façade reprend mieux son unité et son principe volontaire ; c'est d'ailleurs, aussi, une de ses raisons d'être".

▲ Figura 11. Vista nocturna, fachada principal del Cinéac Handelsblad (Amsterdam)

Fuente: *La Technique des Travaux*, abril de 1935.

caer la noche, para así destacarse entre otras nuevas arquitecturas comerciales, es uno de los rasgos principales que los autores de artículos sobre cinéac privilegiaban dentro de sus descripciones, tal y como observamos en el texto dedicado en TdT al Cinéac Handelsblad (figuras 10 y 11):

El "Cinéac" de Amsterdam prefiere ser visto de noche: es entonces cuando sus grandes carteles luminosos entran de lleno en su composición dándole toda su altura, aunque parte de esta sea ficticia. En el día, el Cinéac puede parecer un poco estrecho, y no presentarse en su máximo de seducción; para apreciarlo es necesario observarlo un poco en detalle. ¿En detalle? Existe uno que sorprende un poco: es la columna angular aislada en la composición, que no está cortada por la división en altura de las fachadas, evidentemente prevista por su rol mecánico y su papel como órgano de soporte.

Debiera haber sido más larga: incluso hubiera sido mejor suprimirla —en lo posible—, y completar el modernismo estético del conjunto con el modernismo estático de algún hermoso voladizo en concreto [...] En la noche, como ya lo habíamos dicho, el conjunto se transfigura, así como se transfigura el soporte de un dispositivo pirotécnico cuando este es encendido⁴⁴ (TdT, abril 1935, p. 184).

Si bien los artículos sobre cinéac no incluían normalmente imágenes diurnas de la fachada, aquellos que sí ilustraban con fotografías la arquitectura exterior de los edificios que albergaban estas salas de cine, optaban por mostrar fotografías nocturnas que permitían al lector identificar los avances en iluminación aplicados masivamente a la arquitectura para el cine y que poco a poco fueron utilizados por otras tipologías comerciales e incluso en la arquitectura teatral.

Además de generar un efecto visual que hacía pensar al lector en fachadas y edificios de dimensiones mucho mayores a las reales, la fotografía de la iluminación de fachadas de *cinéac* sedujo siempre a los redactores de artículos de arquitectura, quienes dedicaban varios párrafos para describir aquellos elementos poco usuales que organizaban y daban carácter a las fachadas, como en el caso del Paris-Soir Ternes (figura 12):

Exteriormente, la fachada es sumamente simple: un gran mástil en el cual puede izarse una bandera, un recuadro decorativo compuesto en el frontón de la sala, y la curiosa saliente de la placa del palco que forma un voladizo. Dichas líneas son acentuadas en la noche por los efectos producidos por luces rojas y azules que destacan algunas particularidades de la decoración, y especialmente los *occulis* luminosos ubicados bajo el baldaquino⁴⁵ (LCM, marzo 1936, pp. 535-536).

Por otro lado, la descripción minuciosa de elementos decorativos o constructivos de las fachadas, daba lugar en muchas ocasiones —como era costumbre en algunos redactores y críticos de arquitectura de la época— a comentarios que hoy nos parecerían cuando menos hilarantes en

44 "Le 'Cinéac' d'Amsterdam préfère être vu de nuit. Alors ses grands panneaux lumineux entrent pleinement dans sa composition, lui donnent toute sa hauteur, si fictive qu'en soit une partie. De jour, il peut paraître un peu tassé et ne pas se présenter avec son maximum de séduction ; il faut, pour l'apprécier, le regarder un peu en détail. En détail ? Il en est un qui surprend un peu. Cette colonne d'angle isolée dans la composition, non coupée par la division en hauteur des façades, trop manifestement prévue pour son rôle mécanique, son rôle d'organe de soutien... Il l'eût fallu plus large ; il eût même mieux valu la supprimer —si possible— compléter le modernisme esthétique de l'ensemble par le modernisme statique d'un beau porte-à-faux de béton [...] De nuit, comme nous le disions plus haut, l'ensemble se transfigure, un peu comme se transfigure une fois allumé le support d'un feu d'artifice".

45 "Extérieurement, la façade est fort simple. Un grand mat auquel peut se hisser un drapeau, un cartouche décoratif bien composé au fronton de la salle, et la curieuse avancée du plancher de la Corbeille formant saillie. Ces lignes sont accusées le soir par des effets de lumière rouge et bleue, qui soulignent certaines particularités de cette décoration et spécialement les *occulis* lumineux placés sous le baldaquin".



Au cours de ces dix dernières années, l'industrie cinématographique a subi de considérables transformations, qui ont complètement modifié les méthodes d'exploitation auxquelles nous étions accoutumés.

Jadis, le Cinéma, comme le théâtre, donnait des spectacles de durée limitée commençant et se terminant à heure fixe.

Aujourd'hui, seuls les Cinémas de quartier ont conservé cette habitude, certains faisant d'ailleurs des spectacles permanents dans la journée. Les prix pratiqués dans ces salles sont moyens.

A côté de ces salles que nous qualifierons : de Familles, se sont ouvertes les Salles dites d'exclusivités qui ont le privilège de présenter les films nouveaux à la parution, et sans concurrence pendant un laps de temps plus ou moins long ; ces salles sont généralement situées dans des quartiers élégants, Grands Boulevards, Champs-Élysées, etc., et donnent des spectacles permanents. Les places y sont d'un prix relativement élevé.

Enfin des Salles se sont spécialisées dans la présentation de l'actualité cinématographique, le spectacle étant complété par la présentation d'un film documentaire, d'un dessin animé, ou d'un sketch plus ou moins long. Ces Salles ont rapidement acquis la vogue et le public s'y précipite, tant en raison de l'intérêt du programme que de sa sélection, et du prix peu élevé des places.

Ce spectacle permet une documentation intéressante, rapide, le spectacle étant de durée limitée, et n'oblige à aucune contrainte horaire, la représentation étant permanente.

Le Cinéma « Paris-Soir » correspond à ce troisième type de salle ; il constitue une réussite particulièrement marquante dans ce genre.

Le Plan.

M. Siclis, Architecte D.P.L.G., a donné à la nouvelle salle de Paris-Soir, qu'il vient d'édifier au 27, avenue des Ternes, un caractère très particulier, qui étonne et surprend, lorsque l'on y pénètre. Ces dis-

una publicación de este tipo, como sucede en el siguiente extracto sobre la apariencia exterior del *Le Petit Marseillais*:

La atención de los transeúntes es atraída por avisos luminosos con quince combinaciones de encendido diferentes: estos están conformados por 580 lámparas incandescentes y 620 metros de tubos de gases nobles [tubos de neón]. Estos últimos, bajo la forma de combinaciones de colores complementarios, restituyen considerablemente la luz solar: por tanto, ninguna mujer se quejará de verse afeada debido a la iluminación de la calle Cinéac⁴⁶ (LCM, diciembre 1935, p. 228).

Y aunque la apariencia nocturna de las fachadas constituía el aspecto más llamativo, no

46 "L'attention des passants est attirée par des enseignes lumineuses qui ont quinze combinaisons différentes d'allumage, elles comportent 580 lampes à incandescence et 620 mètres de tubes à gaz rares. Ceux-ci, sous forme de combinaisons de couleurs complémentaires, restituent très sensiblement la lumière solaire: aussi nulle femme ne se plaindra d'être enlaidie par l'éclairage de la rue Cinéac".

Figura 12. Primera página del artículo Paris-Soir des Ternes (París)

Fuente: *La Construction Moderne*, marzo de 1936.

siempre su estructura y composición estuvieron ligadas conceptualmente al diseño interior del cinéac, pues de hecho, una de las variables con la cual debieron enfrentarse muchos arquitectos —en ciudades con normas urbanas tan estrictas como París—, fue la separación entre la fachada del inmueble que contenía el cinéac y la sala propiamente dicha.

Es por esto que muchas de las fachadas que observamos en las fotografías de la época, constituían una “falsa fachada”, en tanto no definían realmente la volumetría del *cinéac*, y, por el contrario, creaban la ilusión de enormes espacios que realmente albergaban instalaciones para otros usos, principalmente viviendas u oficinas.

Fue habitual, en Francia y en Bélgica, la práctica según la cual el propietario de la sala de cine o *cinéac* alquilaba el espacio de fachada de la totalidad del inmueble de uso mixto, para promocionar en la noche su establecimiento de exhibición cinematográfica, mientras que la sala de cine, se encontraba al interior o en los pisos subterráneos del inmueble.

Esta particularidad de los *cinéac*, que solo puede entenderse si se coteja la fachada con las plantas completas de cada proyecto, no fue

obstáculo para que arquitectos como Siclis y De Montaut et Gorska —con el previo beneplácito de los propietarios de los inmuebles—, hubieran propuesto vistosas y coloridas fachadas que animaron —como pocas tipologías arquitectónicas de los años treinta lo hicieron— la vida y el paisaje nocturno de las grandes ciudades.

En este sentido, una referencia directa a dicha condición y a la calidad de las soluciones propuestas —sin olvidar que se trata en este caso de un libro de “autopromoción” de los arquitectos—, la hizo Kellerson en el prefacio a la obra de De Montaut et Gorska:

La calle se relaciona con el *hall* y viceversa. Obsérvese la entrada del Cinintran en París: ¿sabía usted que la penetración del *hall* en el inmueble del hotel parisino no tiene sino 35 m² sobre los cuales se ubica además la escalera de acceso? La utilización de fachadas alquiladas es hecha con una destreza realmente desconcertante: la comunicación de espacios distribuidos al azar de los contratos de alquiler da lugar a soluciones de conjunto que el Cinéac Le Petit Marsellais [figura 13] y el Actual Saint-Antoine [figura 14] ilustran a la perfección⁴⁷ (De Montaut et Gorska, 1937, p. 1).

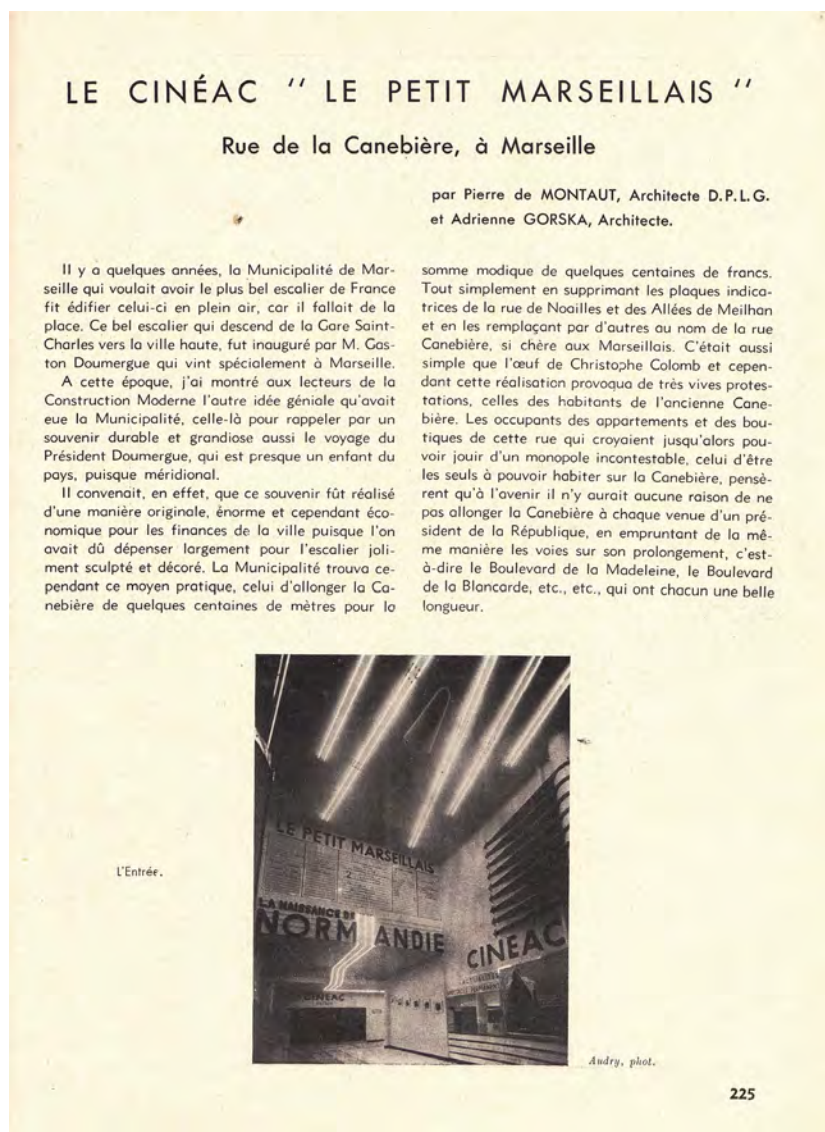
47 “La rue participe du hall et inversement. Regardez l’entrée de Cinintran à Paris. Saviez-vous que la pénétration du hall dans l’immeuble de l’hôtel de Paris n’a que 35 m² sur lesquels est pris encore l’escalier d’accès ? [...] L’utilisation des façades louées est d’une adresse proprement déconcertante. La liaison d’emplacements distribués au hasard des baux et des contrats de location aboutit à des effets d’ensemble que Cinéac Le Petit Marsellais et Actual Saint-Antoine illustrent à la perfection”.

Figura 13. Primera página del artículo Cinéac Le Petit Marsellais (Marsella)

Fuente: *La Construction Moderne*, diciembre de 1935.

Figura 14. Cinéac Actual, en el Faubourg Saint-Antoine (París, 1935)

Fuente: De Montaut et Gorska (1937).



Las páginas finales del libro de De Montaut et Gorska recuerdan que a lo largo de los años treinta, las publicaciones y las revistas francófonas de arquitectura suministraron a lectores, profesionales de la construcción y propietarios de salas de cine, una fuente muy importante de imágenes —fotografías y dibujos— y de información de numerosos proyectos que sobresalieron por algún aspecto decorativo, técnico o constructivo: nos referimos a los suplementos de publicidad que acompañaban tanto las publicaciones periódicas como otros tipos de publicaciones especializadas.

En el caso del libro de De Montaut et Gorska, el lector descubre no solo un listado exhaustivo de colaboradores y proveedores de servicios y materiales de la agencia de arquitectos, sino además una oferta de anuncios publicitarios cuyo denominador común es el uso de fotografías nocturnas de cinéac que sirven para promocionar empresas de diversa naturaleza: empresas constructoras (figura 15), fabricantes de carpintería metálica, de instalaciones y sistemas eléctricos y lumínicos (figura 16), de equipos de aire acondicionado, etc.

DISCUSIÓN

Diversos interrogantes han guiado el presente análisis: ¿hubo una tendencia a la especialización profesional —arquitectos, decoradores, ingenieros de iluminación, etc.— en torno a este tipo de sala cinematográfica? ¿Tuvo lugar algún

proceso de “internacionalización” de la arquitectura de cinéac, o su diseño respondió más bien a condicionamientos y necesidades precisas de cada país/ciudad? ¿Cuáles fueron las principales características formales de la arquitectura exterior de los cinéac, y cuál su impacto en la configuración y representación del paisaje urbano de las metrópolis modernas? ¿Qué elementos de la arquitectura comercial en general, fueron retomados por los diseñadores de cinéac?

Dar respuestas precisas a preguntas que, como estas, conciernen a un tema que no ha sido suficientemente estudiado, sobrepasa las posibilidades

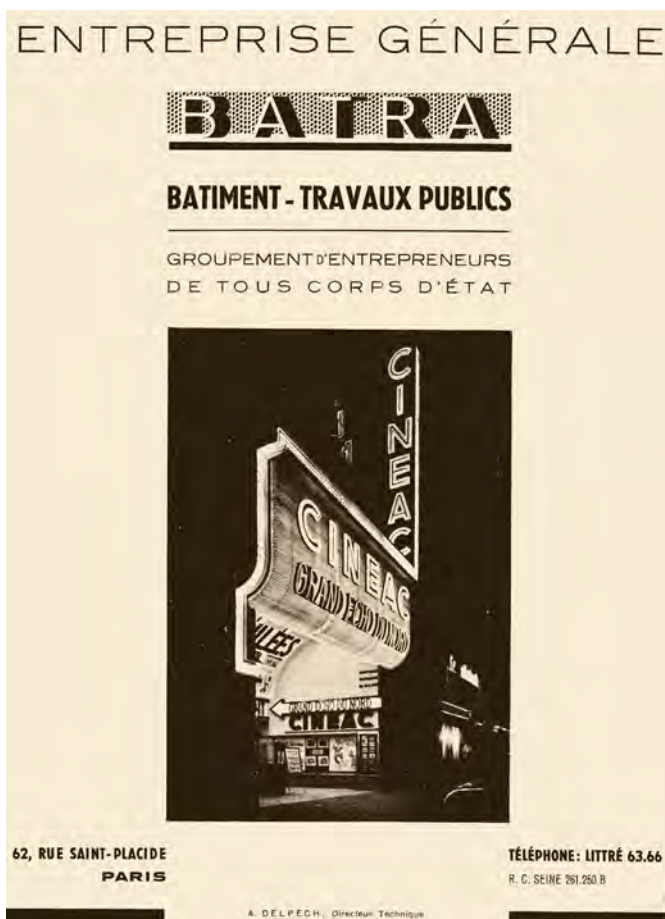


Figura 15. Cinéac (Lille), en aviso publicitario de “Batra: Bâtiment + Travaux Publics”, sociedad de construcción

Fuente: De Montaut et Gorska, 1937.

Figura 16. Cinintran (París), en aviso publicitario de “Claude – Paz et Silva”, sociedad dedicada al diseño de soluciones y venta de aparatos de iluminación

Fuente: De Montaut et Gorska, 1937.

del presente artículo, pero se pueden identificar y subrayar algunas directrices sobre las cuales es posible profundizar, en el marco de estudios más amplios, en la comprensión del fenómeno ocurrido con la arquitectura de *cinéac* durante los años treinta.

La alternativa ofrecida por los *cinéac*, apareció tras poco más de tres décadas de experimentación en el campo de la arquitectura para el espectáculo cinematográfico, a la par con los rápidos avances en los sistemas de proyección, y desde ahora, con la implementación del sonido: de esta forma, se aceleró la definición a escala global de estándares que condicionaban y delimitaban los programas arquitectónicos que fueron tomados como modelos en esta época, e incluso después de la posguerra.

Igualmente, los cambios culturales y sociales propios de las nuevas formas de “ver cine”, convirtieron la experiencia de asistir a los *cinéac* en un ritual moderno y modernizador, por cuanto los noticiarios y documentales exhibidos en estas salas dejaban temporalmente de lado a la ficción y presentaban en su lugar una ventana a través de la cual el espectador podía descubrir y conocer otras culturas, y, al mismo tiempo, enterarse y comprender los hechos recientes que acontecían en otros rincones del planeta.

En lo que respecta a su espacialidad, las reducidas dimensiones físicas de los *cinéac*, en comparación con las grandes salas de la época destinadas a la proyección (tanto proyectos nuevos como edificios adecuados para ello), y las particulares condiciones en que estos solían ser instalados sobre todo cuando se trataba de transformaciones de espacios preexistentes⁴⁸ —sótanos, pasajes de centros comerciales, estaciones de tren, etc.—, contribuyeron a que estos fueran concebidos cada vez más como “espacios”, más que como “arquitecturas”, constituyendo el pre-

.....
48 Es importante señalar, que otra variable que incidía directamente en los proyectos de los arquitectos para realizar salas de cine, tenía que ver con las reglamentaciones y normas oficiales que afectaban los criterios de diseño de los cinemas, y con las cuales se buscaba controlar la actividad, vigilando y asegurando las condiciones mínimas requeridas espacialmente para ofrecer el espectáculo cinematográfico. En el caso de París, por ejemplo, un decreto que regulaba la actividad y las disposiciones físicas generales de teatros, music-halls, cinemas y salones para espectáculos en general: el cumplimiento estricto de todas las disposiciones establecidas —bajo la supervisión de la Préfecture de Police— se convirtió rápidamente en la principal complicación a la cual debían hacer frente los arquitectos de salas de cine, y por supuesto, de *cinéac* en los años siguientes. Dicha reglamentación, titulada: “Ordonnance concernant les théâtres, music-halls, concerts, vals, cinémas et autres spectacles et divertissements publics”, entró en vigor el 1 de enero de 1927 y posteriormente se le sumó una reglamentación detallada que regulaba la ejecución y el mantenimiento de las instalaciones eléctricas de dichos equipamientos.

Véanse el decreto y la reglamentación anexa en Poulain (1927).

ludio de lo que sucedería décadas más tarde con las salas de cine de centros comerciales y con el concepto de múltiplex.

La disminución de la escala de las salas de cine —de aforos para varios miles a tan solo unos cientos de localidades—, y la simplificación de los requerimientos de tipo estético por parte de los propietarios —cada vez menos atraídos por las costosas excentricidades decorativas de antaño—, facilitaron la especialización de profesionales de la arquitectura, la decoración, la iluminación y la acústica en el diseño de salas de cine —y en particular de *cinéac*—.

La reducción de las dimensiones espaciales, sumada a la estandarización de requerimientos técnicos formales, incidió en la proyectación de diseños mucho más eficientes técnica y espacialmente, y cada vez más austeros desde el punto de vista estético, sin que por ello desapareciera de estas nuevas salas la elegancia y la singularidad que habían caracterizado la arquitectura para el gran cine.

Los ejemplos que *cinéac* citados e ilustrados aquí, develan la elección de lenguajes arquitectónicos que, al ser aplicados en dicha arquitectura exterior, supusieron un evidente alejamiento con respecto al pastiche orientalista o neoclásico, y al empleo ecléctico del Art Nouveau o del Art Déco que caracterizaron durante años la gran arquitectura para la exhibición de cine.

Los *cinéac* fueron el escenario en el cual los arquitectos experimentaron con más facilidad —gracias a sus reducidas dimensiones espaciales y a la extraordinaria disminución de costos que ello implicaba— en la búsqueda de una arquitectura más simple y sobria en los dos espacios interiores más importantes de una sala de cine: el *foyer* y la sala.

Observamos también que en los *cinéac* —así como en otras tipologías comerciales que evolucionaron simultáneamente—, se materializó una tendencia a potenciar la imagen exterior nocturna a través del uso de estructuras y dispositivos luminosos que animaran la fachada, y le otorgaran identidad y una fuerte presencia en el paisaje urbano.

La arquitectura interior de *cinéac*, por su parte —tal y como se puede observar en las fotografías publicadas en revistas de arquitectura como *TdT* y *LCM*—, desarrolló en el espacio destinado a la proyección (en la “sala oscura” en sí misma), el gusto por la iluminación decorativa, encontrando en aquellos años evidentes semejanzas con aplicaciones luminosas y estilos de ornamentación interior utilizados ampliamente en otras tipologías como restaurantes, bares, cafés, boutiques o salones de exposición.

La arquitectura de la cual aquí nos hemos ocupado, señaló sin duda el inicio de una nueva era de comunicaciones e intercambios en las ciudades, confirmando con sus fachadas iluminadas, vistosas e incomparablemente atractivas para la fantasía popular, que en adelante la novedad y la originalidad de las nuevas formas y estructuras arquitectónicas serían tanto o más importantes para el peatón, que las propias mercancías ofrecidas al interior de las nuevas arquitecturas comerciales.

CONCLUSIONES

Las publicaciones y revistas especializadas en temas de arquitectura y construcción que circularon en Europa durante el periodo de entreguerras, constituyeron un medio de difusión de culturas y saberes arquitectónicos que enriqueció el medio profesional de arquitectos y decoradores de "salas de espectáculos".

En el caso de la arquitectura de los *cinéac*, las publicaciones que hemos analizado nos revelan una difusión cuantitativamente reducida de ejemplares, puesto que en proyectos editoriales de Francia, Bélgica e Italia, publicados en el lapso de una década, encontramos reseñados repetidamente una decena de proyectos que se erigieron de esta forma en referentes internacionales.

Todo esto ocurrió en un contexto global en el cual las nuevas masas urbanas "hicieron presión para que la sociedad les suministrara una forma de cultura que se adaptara a sus exigencias

peculiares de consumo" (De Fusco, 1970, p. 76), generando una dinámica bajo la cual la arquitectura se convirtió también en *mass medium*, lo cual, para muchos observadores, significaba claramente la decadencia de aquella (p. 83).

La producción y la legitimación de nuevas tipologías arquitectónicas que buscaban satisfacer la demanda de actividades acordes a la vibrante vida urbana de las metrópolis y grandes ciudades, encontraron en los medios impresos un vehículo esencial para difundir modelos, incluso a escala global.

Innovaciones y nuevas propuestas arquitectónicas usualmente expuestas en el marco de exposiciones universales y de eventos de naturaleza efímera, poblaron durante los años treinta las avenidas y los bulevares de capitales y ciudades europeas y norteamericanas, y entre las más atrevidas propuestas figuraban los *cinéac*, aunque dicha relevancia no se vio plasmada en una difusión amplia en publicaciones periódicas especializadas.

En el caso de las dos revistas aquí estudiadas, los proyectos ilustrados y comentados por los redactores de la época, evidencian una tendencia a la mediatización de salas de cine localizadas en la capital francesa y en algunas otras capitales europeas, mediatizando en menor proporción aquellas salas ubicadas en medianas y pequeñas ciudades.

REFERENCIAS

- Ávila Gómez, A. (2014). La arquitectura de los cinemas de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles. *Bitácora Arquitectura*, 28, 90-101.
- Ávila Gómez, A. (2013). Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. *Revista de Arquitectura*, 15, 84-101.
- Bouvier, B. (2001) Répertoire des périodiques d'architecture en langue française publiés entre 1800 et 1970 en France et dans ses anciennes colonies, en Suisse et en Belgique. En Leniaud, J.-M. (ed.) y Bouvier, B. *Les périodiques d'architecture. XVIIIe-XXe*. Recherche d'une méthode critique d'analyse (pp. 215-297). Paris: École des Chartes.
- Buxtorf, A-E. (2005). La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres. L'utopie à l'épreuve de la modernité. *Bibliothèque de l'École Nationale de Chartes*, 163, 117-144.
- Champion, V., Lemoine, B. y Terreaux, C. (1995). *Les cinémas de Paris, 1945-1995*. Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris.
- De Fusco, R. (1970). *Arquitectura como "mass médium"*. Notas para una semiología arquitectónica. Barcelona: Anagrama.
- De Montaut, P. et Gorska, A. (1937). *Vingt salles de cinéma*. Strasbourg: Société Française d'Éditions d'Art.
- Hitchcock, H.-R. y Johnson, P. (1966). *The International Style*. New York: Norton.
- Hosseinabadi, S. (2012). Lumière électrique et identité architecturale du cinéma. En Monin y Simonnot (dirs.). *L'architecture lumineuse au XX^e siècle*. Gante: Snoeck.
- Lacloche, F. (1981). *Architectures de cinémas*. Paris: Editions du Moniteur.
- Marantz-Jaen, E. (2005). Architectures de cinémas. L'expérience et les réalisations d'Eugène Chirié, 1930-1939. *Rives méditerranéennes*. Recuperado de <http://rives.revues.org/84>
- Meusy, J.-J. (1997). Cinéac, un concept, une architecture. *Cahiers de la cinémathèque*, 66, 93-121.
- Monnier, G. (1990). *L'architecture en France. Une histoire critique, 1918-1950*. Architecture, culture, modernité. Paris: Philippe Sers Editeur.
- Moretti, B. (1936). *Teatri*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Poulain, R. (1927). *Salles de spectacles et d'auditions*. Paris: Vincent Freal.
- Shand, M. (1930). *Modern theatres and cinemas*. London: B. T. Batsford.
- Siclis, C. (1937). *Charles Siclis*. Boulogne: Editions de L'Architecture d'Aujourd'hui.

REVISTAS DE ARQUITECTURA

- La Cite* (Bélgica).
La Construction Moderne (Francia).
La Technique des Travaux (Bélgica).
The Ideal Kinema and Studio (Reino Unido).

PRODUCTION THÉORIQUE ET DIFFUSION DES MODÈLES DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

Amandine Diener

Université de Strasbourg, Estrasburgo (Francia)

EA 3400-ARCHE (Arts, civilisation et histoire de l'Europe)

Diener, A. (2015). Production théorique et diffusion des modèles au prisme des publications des professeurs de théorie de l'École Polytechnique à l'École des Beaux-Arts (1802-1967). *Revista de Arquitectura*, 17(1), 62-72. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.6



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.6>

Architecte diplômée d'État.

Doctorante à l'Université de Strasbourg. (ED 519 SHS-PE, EA3400 Arche, ENSAS).

Bénéficiaire d'un contrat doctoral du Ministère de la Culture et de la Communication.

Articles

(2016) Prises de vues, prises de vies. La photographie au service de l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts au XX^e siècle. *Livraisons d'Histoire de l'Architecture*, 32 décembre 2016 (à paraître).

(2013) Les pionnières, élèves dans l'entre-deux-guerres. Des Beaux-Arts à l'Université. *Enseigner l'architecture à Strasbourg*, Éditions recherches, Strasbourg (PP. 106-113). Dans Anne-Marie CHATELET et Franck STORNE, avec la collaboration d'Amandine Diener et de Bob Fleck.

(2012) La société des Amis du Vieux Strasbourg (1957-2010). Histoire, rôles et actions. *Annuaire des Amis du Vieux Strasbourg*, XXXVII, pp.141-148.

amandinediener@wanadoo.fr

PRODUCCIÓN TEÓRICA Y DIFUSIÓN DE MODELOS. DE LA ÉCOLE POLYTECHNIQUE A LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

RESUMEN

La pedagogía aplicada en la École des Beaux-Arts, es revisada bajo el prisma de las publicaciones realizadas por los profesores dedicados en aquella época a la teoría de la arquitectura; para ello, se ha recurrido al análisis de fuentes como: los apuntes sobre la organización de los cursos de teoría, la correspondencia entre profesores de teoría y la administración, los informes de actividades de la École y las publicaciones de los concursos de arquitectura realizados por esta. En este texto se tratan tres temas puntuales: las repercusiones que tuvo sobre la École la obra de politécnicos como Jean-Louis-Nicolas Durand (1760-1834) y Léonce Reynaud (1803-1880); la trayectoria de Georges Gromort (1870-1961) y André Gutton (1904-2002), los únicos profesores de teoría de la École des Beaux-Arts que publicaron en el siglo XX y, finalmente, el rol de la imagen en la difusión de modelos pedagógicos en el caso de la editorial Vincent, Fréal et Cie que se especializó en difundir obras ligadas a la actividad de la École.

PALABRAS CLAVE: Jean-Louis-Nicolas Durand, Julien Guadet, historia de la arquitectura, teoría arquitectónica, tratados de arquitectura, enseñanza.

PRODUCTION AND DISSEMINATION OF THEORETICAL MODELS FROM ÉCOLE POLYTECHNIQUE TO THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

ABSTRACT

The pedagogy used at École des Beaux-Arts is reviewed through the prism of publications by professors dedicated at that time to the theory of architecture and to this end, reliance on analysis of sources such as: the notes on the organization theory courses, correspondence between teachers and management theory, reports of activities from the École, and architectural competitions publications conducted by this. In this paper there are three specific topics: the repercussions on the work of polytechnic École Jean-Louis-Nicolas Durand (1760-1834) and Léonce Reynaud (1803-1880), the work of Georges Gromort path (1870-1961) and André Gutton (1904-2002), the only theory teachers at the École des Beaux-Arts that published in the twentieth century, and finally the role of the image in disseminating models, teaching in the case of Vincent, Fréal et Cie's editorial, who was specialized in disseminating works linked to the activity of the École.

KEY WORDS: Jean-Nicolas-Louis Durand, Julien Gaudet, history of architecture, architectural theory, architectural treatises, teaching.

PRODUCTION THÉORIQUE ET DIFFUSION DES MODÈLES DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

RÉSUMÉ

Cet article aborde la pédagogie à l'École des Beaux-Arts au prisme des publications des professeurs de théorie de l'architecture. Si l'École des Beaux-Arts connaît avec Jean-Baptiste Lesueur (1794-1883) et Julien Guadet (1834-1908) la publication des premiers traités théoriques, c'est à l'École Polytechnique que semble être née cette pratique. Il s'agit alors de déceler les répercussions des polytechniciens Jean-Louis-Nicolas Durand (1760-1834) et Léonce Reynaud (1803-1880) sur l'École des Beaux-Arts, comprendre la démarche de Georges Gromort (1870-1961) et André Gutton (1904-2002), les uniques professeurs de théorie de l'École des Beaux-Arts à avoir publié au XX^e siècle, et enfin saisir le rôle de l'image dans la diffusion des modèles pédagogiques avec la maison d'édition Vincent, Fréal et Cie qui se spécialise dans les ouvrages liés à l'activité de l'École. Cette vision transversale laisse ainsi entrevoir des influences, des transmissions ou au contraire des ruptures dans la constitution et la promulgation des modèles.

MOTS CLÉS : Jean-Louis-Nicolas Durand, Julien Guadet, histoire de l'architecture, théorie architecturale, traités d'architecture, enseignement.

Recibido: junio 09/2014

Evaluado: septiembre 24/2014

Aceptado: febrero 20/2015

INTRODUCTION

La thèse en préparation de l'auteur, menée sous la direction d'AnneMarie Châtelet, porte sur l'histoire de l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts au XX^e siècle, et interroge plus particulièrement le cours de théorie de l'architecture, à la croisée des leçons théoriques et des concours d'émulation.

L'École des Beaux-Arts, dont l'histoire au XIX^e siècle¹ et poste soixante-huitarde² est éclairée par de nombreux travaux, connaît depuis la réforme de 1863³ d'importants bouleversements⁴ qui l'incitent à revoir son organisation. Mais à la croisée d'un contexte culturel, politique et historique complexe, une constante demeure : la place essentielle des concours d'émulation dans la formation qui rythment le quotidien des élèves en ateliers. Les programmes donnés par le professeur à la tête de la chaire⁵ de théorie de l'architecture sont alors le reflet des orientations choisies par ce dernier. Situé entre théorie et pratique, il devient un acteur fondamental dans la formation des architectes et, consciemment ou non, un diffuseur des modèles. Les historiens Jean-Pierre Epron (1981 et 1992) et Jean-Louis Violeau (2005) se sont notamment penchés sur l'étude du statut particulier de ces professeurs, interrogeant les raisons et enjeux de la pratique de leurs publications depuis le XVII^e siècle ainsi que la définition de certaines notions caractéristiques de leurs démarches, telles que les modèles, les principes de projet ou le corpus de références. D'autres travaux ont notamment été menés par Jean-Philippe Garric (2011) sur l'histoire du livre d'architecture et le rôle de l'imprimé dans la formation des élèves architectes, ou par Estelle Thibaut et Guy Lambert (2011) sur les supports pédagogiques employés dans les différents lieux de l'enseignement de l'architecture, ouvrant ainsi de vastes pistes de réflexion sur les outils, démarches et impacts des professeurs enseignant la théorie.

Nous proposons d'aborder la question de la production théorique et de la diffusion des modèles

au prisme des publications des professeurs de théorie, plus particulièrement à l'École des Beaux-Arts, depuis la fin du XIX^e siècle à la fin de la section d'architecture en 1968. Puisque l'enseignement de l'architecture en France est, depuis la Révolution, dispensé à l'École des Beaux-Arts héritière de l'Académie d'architecture, et l'École Polytechnique créée en 1794, nous reviendrons d'abord sur une étude chronologique des productions théoriques de ces deux écoles au XIX^e siècle, interrogeant plus particulièrement l'impact des polytechniciens Jean-Louis-Nicolas Durand⁶ (1802-1805) et Léonce Reynaud⁷ (1850-1858) sur les beaux-arts dont l'histoire de l'École en tant que telle connaît des perturbations. Cette analyse amène à réfléchir, dans un second temps, aux influences de ces publications « externes » aux beaux-arts sur la démarche des deux premiers professeurs de théorie de l'architecture à l'École des Beaux-Arts ayant formalisé leur enseignement à la fin du XIX^e siècle, à savoir Jean-Baptiste Lesueur⁸ (1879) et Julien Guadet⁹ (1901-1904, 4 vol. 4). Nous analyserons ensuite les publications et portées des deux professeurs de théorie ayant publié au cours du XX^e siècle, Georges Gromort¹⁰ dans les années 1920-1940 et André Gutton¹¹ en 1950-1960. Enfin, la dernière partie sera l'occasion de mesurer le rôle de la maison d'édition Vincent, Fréal et Cie qui, créée en 1904, se spécialise dans la publication d'ouvrages liés à l'activité des beaux-arts, tant les ouvrages des professeurs de théorie que des recueils de modèles récompensés par l'École¹².

MÉTHODE

Outre les publications théoriques des professeurs de l'École polytechniques, c'est-à-dire Durand (1802-1805) et Reynaud (1850-1858), ainsi celles de Lesueur (1879), Guadet (1901-1904) Gromort (1942) et Gutton (1952-1962) pour l'École des Beaux-Arts, les archives de l'École des Beaux-Arts sont mobilisées afin de saisir le contexte de production de ces publications ainsi que leur réception auprès des élèves. Ces dernières, déposées aux Archives Nationales et cotées sous la série AJ/52, ont fait l'objet d'un recensement et d'une publication par Brigitte Labat-Poussin et Caroline Obert (1998). Des rapports sur l'activité de l'École (AJ/52/440, 1873/1874 ; AJ/52/978, 1866, 08.12), des correspondances entre les professeurs de théorie et l'administration (AJ/52/974, 1895, 10.08 ; AJ/52/975, 1956-1957 ; AJ/52/978, 1958, 31.10) ou encore des notes diverses à propos de l'organi-

1 Citons notamment : Drexler, Arthur, (1977), *The architecture of the École des Beaux-Arts*, Londres, Ed. Secker&Werbung, 544p ; Seitz, Frédéric, « L'enseignement de l'architecture en France au XIX^e siècle », *Les cahiers du centre de recherches historiques*, disponible en <http://ccrh.revues.org/2768>.

2 Citons notamment : Denès, Michel, (1999), *Le fantôme des Beaux-Arts, l'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Paris, Ed. de la Villette, 251p ; Violeau, Jean-Louis, (2005), *Les architectes de mai 68*, Paris, Ed. Recherches, 476p.

3 La réforme de 1863 instaure trois ateliers officiels d'architecture, nomme une administration et un directeur, et crée un diplôme. Une seconde réforme en 1883 fixe un règlement pérenne des études d'architecture à l'École, qui reste globalement en vigueur jusqu'en 1968, hormis sous la période pétainiste.

4 Tels que la décentralisation de l'enseignement de l'architecture suite à la création des Écoles régionales d'architecture en 1903 ou encore la réglementation de la profession lors de la création de l'Ordre des architectes en 1940.

5 Il existe quatre chaires à l'École des Beaux-Arts : construction, mathématiques, histoire de l'art, et de théorie de l'architecture.

6 Jean-Louis-Nicolas Durand (1760-1834).

7 Léonce Reynaud (1803-1880).

8 Jean Baptiste Lesueur (1794-1883).

9 Julien Guadet (1834-1908).

10 Georges Gromort (1870-1961).

11 André Gutton (1904-2002).

12 Notamment *Les concours d'architecture* [des années scolaires 1906 à 1967], Paris, Vincent, Fréal et Cie.



sation de l'enseignement de la théorie de l'architecture (AJ/52/974, 1894, 24.01) et la fréquentation des cours par les élèves (AJ/52/974, 1898-1899) sont particulièrement consultés. Enfin, les publications de recueils de concours d'architecture de l'École par la maison d'édition Vincent, Fréal et Cie sont mobilisées (1906-1967), interrogeant alors une stratégie de diffusion des modèles récompensés par l'École. L'objectif est de construire une vision transversale qui laisse entrevoir des influences, des transmissions ou au contraire des ruptures dans la constitution et la promulgation des modèles de l'École Polytechnique à l'École des Beaux-Arts.

Illustration 1. De l'histoire de l'École Polytechnique à celle de l'École des Beaux-Arts : les professeurs de d'architecture et de théorie, leurs publications et leurs impacts

Source : Tableau de l'auteur.

RÉSULTATS

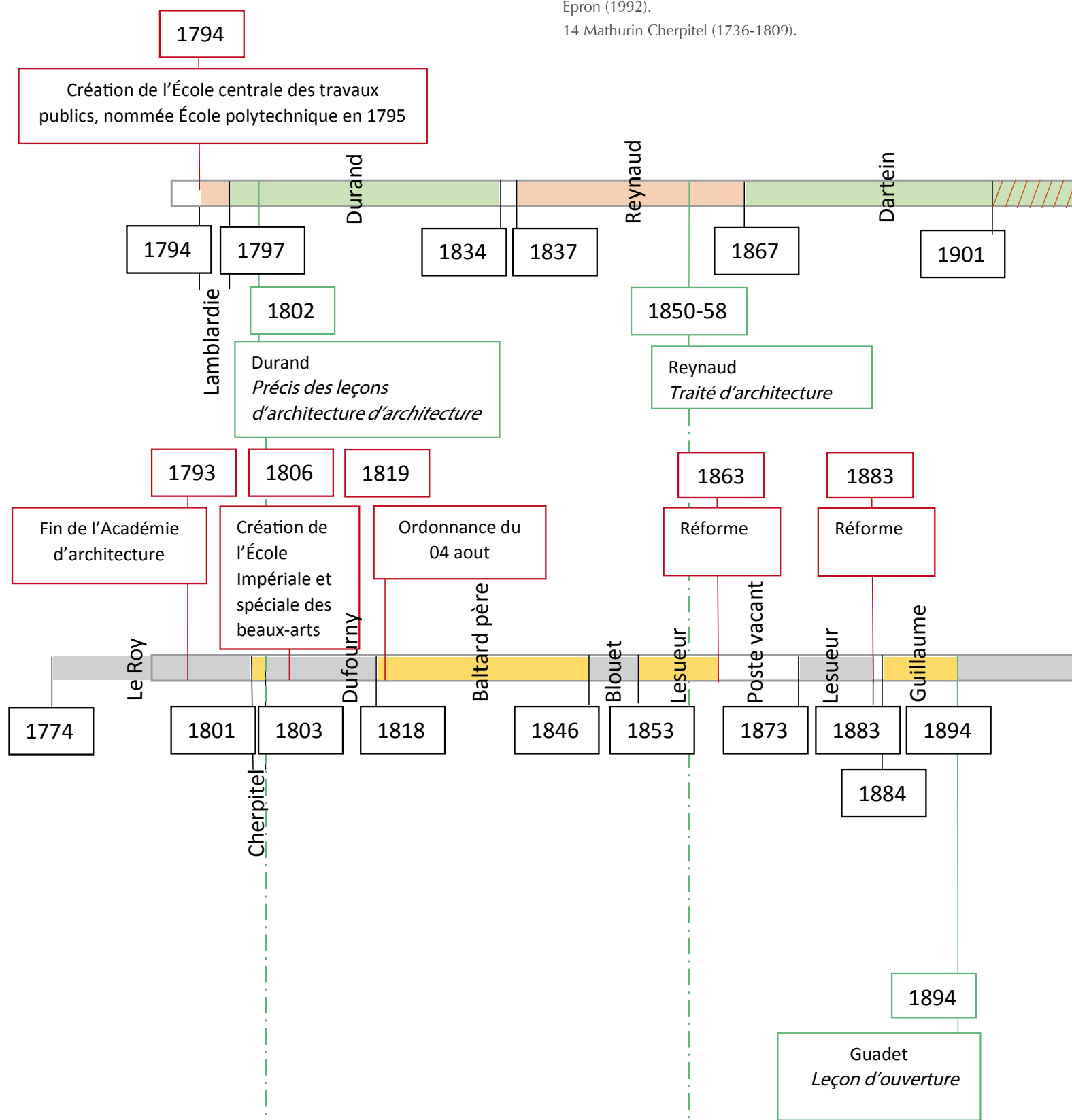
APPORTS DE PRODUCTIONS THÉORIQUES DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE AU XIX^E SIÈCLE AU REGARD DE L'HISTOIRE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

Précis des leçons d'architecture de Jean-Louis-Nicolas Durand (1802-1805).

Depuis la création de l'École des Beaux-Arts en 1806 par Napoléon jusqu'à la première réforme de l'enseignement de l'architecture en 1863, cinq professeurs de théorie se succèdent¹³ : Mathurin Cherpitel¹⁴ premier professeur de théorie de l'ar-

¹³ La chronologie des professeurs successifs de théorie de l'architecture à l'École des Beaux-Arts depuis la fin de l'Académie d'architecture est notamment établie d'après Epron (1992).

¹⁴ Mathurin Cherpitel (1736-1809).



chitecture à l'École des Beaux-Arts de 1801 à 1803, Léon Dufourny¹⁵ de 1803 à 1818, Louis-Pierre Baltard¹⁶ (père) de 1819 à 1846, Guillaume Abel Blouet¹⁷ de 1853 à 1853, et Jean-Baptiste Lesueur de 1846 à 1863. Hormis Blouet (1847-1848) qui divulgue un complément au *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802-1817) de Jean-Baptiste Rondelet (1817)¹⁸, aucun de ces professeurs n'a publié de cours ou de traité théorique.

En revanche, si l'École des Beaux-Arts peine à définir une théorie architecturale les premières années suivant sa création, c'est précisément à ce moment, en 1802-1805, que Durand, alors

architecte et premier professeur d'architecture de l'École Polytechnique depuis 1795, publie le *Précis des leçons d'architecture* (Durand, 1802-1805), (Illustration 1).

Selon Durand, l'architecture a pour objet « la composition et l'exécution des édifices tant publics que particuliers » (Durand, 1802-1805, p.4), mais, avant de s'y atteler, une phase d'apprentissage et de constitution d'une culture architecturale est nécessaire, phase de découverte qui passe par l'observation, « et pour observer avec fruit, il faut le faire avec méthode » (Durand, 1802-1805, p.3). Cette méthode passe premièrement par la recherche « de certaines idées peu nombreuses, mais générales, et dont toutes les idées particulières émaneraient nécessairement » (Durand, 1802-1805, p. 2), c'est-à-dire de définir des principes généraux adaptables en fonction des différentes orientations de projet (programmes, types d'édifices). Puis, cette méthode doit se faire au regard de la construction puisque convergent vers elle l'intégralité des arts mécaniques auxquels l'architecture fait appel, contrairement à la décoration et à la distribution qui ne permettent pas d'aborder l'intégralité des questions soulevées lors de la conception d'un édifice. L'architecture est au service d'une beauté fonctionnelle, où la solidité, la salubrité et la commodité sont essentielles. Cet ouvrage, qui affiche un rationalisme structural et un parti pris pour la normalisation et l'économie du projet dans le

15 Léon Dufourny (1754-1818).

16 Louis-Pierre Baltard (père) (1764-1846).

17 Guillaume Abel Blouet (1795-1853).

18 Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829).

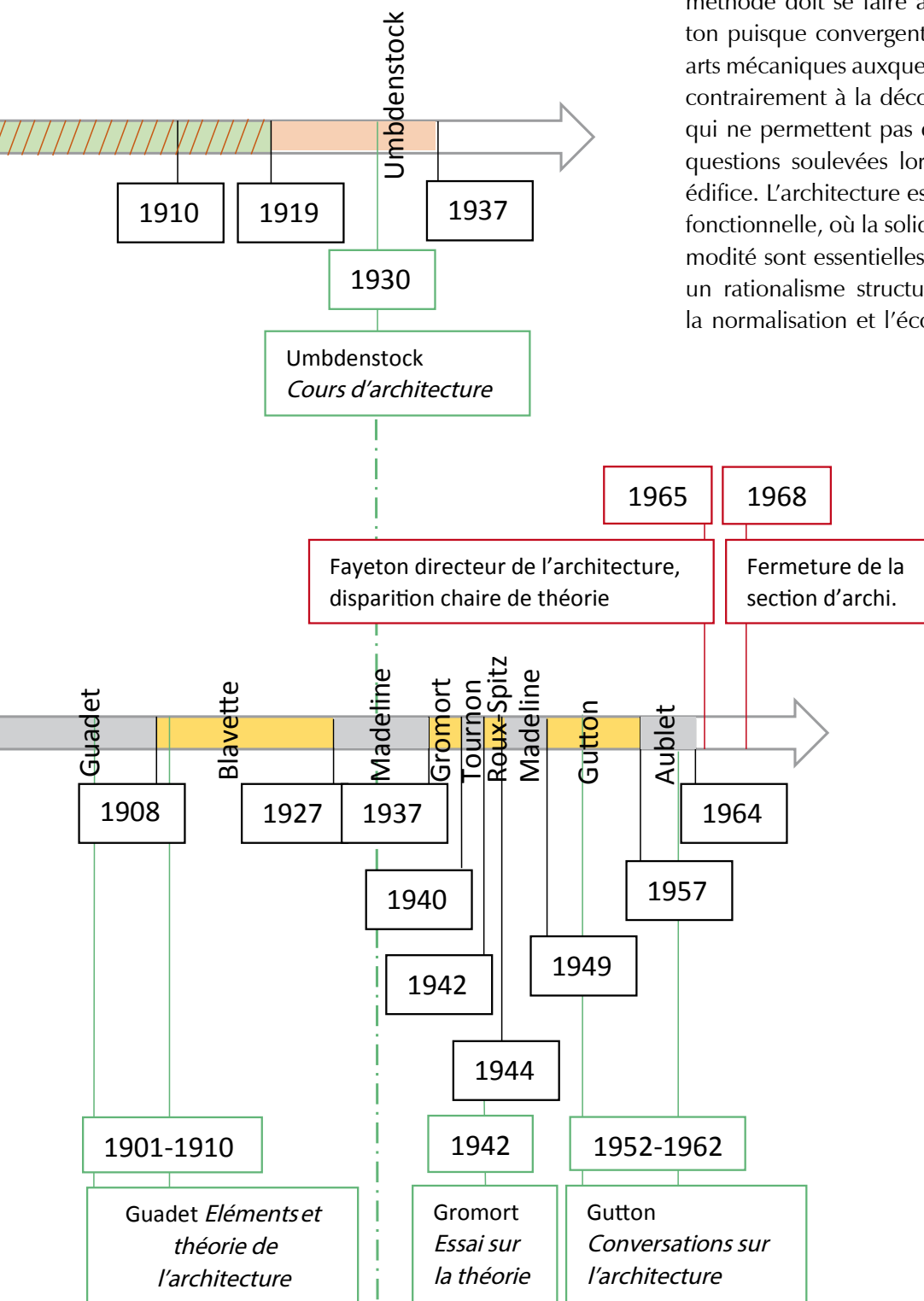
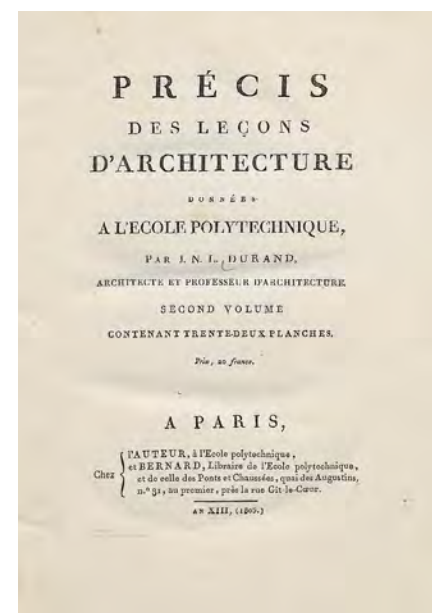


Illustration 2. Durand, J.-N.-L. (1802-1805). *Précis des leçons d'architecture* données à l'École Royale Polytechnique. Paris, Ed. Chez l'auteur.



processus de conception, n'est pas qu'un traité théorique sur la notion des modèles et des références antiques, mais bien une façon de concevoir l'architecture par le biais de réflexions économiques et techniques.

Cette « marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque » (Durand, 1813-1817, titre de la planche 21) est d'autant plus accentuée dans le *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre* (Durand, 1801). Dans cet ouvrage composé de quinze cahiers de six planches chacun, Durand classe les édifices et les monuments par genres en les rapprochant de leur degré d'analogie ; en réduisant les plans à la même échelle, il offre un matériau précieux pour l'analyse et la comparaison des modèles, allant des temples égyptiens aux mosquées, des forums aux bazars, des ponts aux aqueducs, des prisons aux hôpitaux, que des maisons aux châteaux. Face à l'absence de véritable doctrine à l'École des Beaux-Arts, Durand devient ainsi un pédagogue et auteur majeur de son temps, ces ouvrages à succès de véritables références pour les élèves architectes et à la base de l'enseignement du projet au sein de l'École des Beaux-Arts (Garric, 2004, pp.9-10).

Traité d'architecture sur l'art de bâtir de Léonce Reynaud (1850-1858).

Outre les débats liés à la création de trois ateliers officiels d'architecture¹⁹ (Louvet, 1910, p. 95) lors de la réforme de 1863, la théorie des modèles est interrogée. Les chaires d'histoire et de théorie de l'architecture sont remplacées par celle d'histoire de l'art et de l'esthétique, qu'assure Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc²⁰. Opposé à la tutelle de l'Académie, au prix de Rome et au pensionnat à la Villa Médicis, qui selon lui n'est « qu'une prison intellectuelle élevée par l'Académie » (Viollet-le-Duc, 1864), Viollet-le-Duc s'attire la foudre des élèves et est contraint de démissionner. Ce rejet par l'auditoire n'est pas tant lié au contenu des leçons que ce dernier prodigue à l'École qu'à la position qu'il défend d'entamer une réforme de la culture artistique en corrélation avec la modernité naissante. Lors de son bref passage à l'École, Viollet-le-Duc publie ses *Entretiens sur l'architecture* entre 1863 et 1872, mais peu de documents d'archives ne témoignent d'un intérêt particulier porté par les élèves. Après seulement sept leçons données²¹, il

est remplacé par Hyppolite Taine²² qui prononce alors les cours d'histoire de l'art, tandis que les programmes des concours d'émulation sont toujours rédigés par Lesueur.

C'est ainsi que durant les dix années qui suivent la réforme où le poste de théorie est vacant, l'École ne produit pas de théorie, laissant pour ainsi dire les élèves architectes dénués d'une doctrine et d'une théorie architecturale à laquelle se référer. C'est dans ce contexte que s'inscrit pour la seconde fois l'ouvrage d'un polytechnicien, venant pour ainsi dire « combler » une absence théorique aux Beaux-Arts. Léonce Reynaud, professeur d'architecture à l'École Polytechnique depuis 1837, publie quelques années auparavant, de 1850 à 1858, le *Traité d'architecture sur l'art de bâtir* dont l'impact est considérable sur les élèves des beaux-arts²³.

Constitué en deux volumes, le premier consacré à la technique et les matériaux, le second aux principes de composition et les types d'édifices, Reynaud rapproche davantage la technique de la composition architecturale. En considérant les progrès de la technique et de la construction d'un côté, et l'évolution de l'architecture selon des données sociales et géographiques de l'autre, Reynaud témoigne d'une vision progressiste de l'architecture. De plus, en comparaison aux ouvrages théoriques conçus par ses prédécesseurs, notamment de Durand, cet ouvrage témoigne d'une richesse et d'une diversité des exemples choisis, notamment de l'architecture classique française. Contemporain aux *Entretiens sur l'architecture* (Viollet-le-Duc, 1863-1872), cette publication affiche des prises de positions éloignées du rationalisme théorique de Viollet-le-Duc, puisque Reynaud accorde une place grandissante à l'histoire dans la pensée architecturale. Ce travail est loué par l'Académie et devient lui aussi un texte de référence pour les élèves de l'École des Beaux-Arts.

Hormis les publications des traités de François Blondel²⁴ (1675-1683) puis de Jacques-François Blondel²⁵ (1752-1756 et 1771-1777) durant la période de l'Académie d'architecture, la tradition des traités de théorie semble ainsi être née à l'École Polytechnique, et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'absence de production théorique aux beaux-arts est comblée par les publications de polytechniciens.

19 Albert Louvet critique la création des trois ateliers officiels qui restreignent la manière de juger et d'enseigner l'architecture à un nombre limité, et interroge la liberté des élèves à choisir un patron d'atelier et ainsi une doctrine.

20 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879).

21 Les sept leçons que Viollet-le-Duc a donné à l'École en 1863 traitaient des origines de l'art en Inde, en Égypte, en Grèce et dans l'Empire romain. Son objectif était d'intégrer les notions d'historicisme et de rationalisme dans l'enseignement

de l'École, qui y était assez hermétique.

22 Hyppolite Taine (1828-1893).

23 Selon l'historienne Noémie Lesquins (2002, p. 210), des tampons de la bibliothèque de l'atelier Pontrémoli seraient visibles sur le *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud, laissant supposer que cet ouvrage est probablement entré dans cet atelier.

24 François Blondel (1616-1686).

25 Jacques-François Blondel (1705-1774).



VERS UNE DÉFINITION DE LA NOTION DE THÉORIE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS ENTRE 1879 ET 1910.

Histoire et théorie de l'architecture de Jean-Baptiste Lesueur (1879).

C'est dans ce contexte qu'il convient d'aborder alors les publications des premiers professeurs de théorie de l'architecture à l'École des Beaux-Arts à la fin du XIX^e siècle. Si le rôle du professeur de théorie peut être défini, peu de documents renseignent sur la définition même du cours de théorie de l'architecture. Selon un document daté de 1874, il s'agit de « faire connaître aux élèves les divers développements que subit l'architecture depuis l'Antiquité la plus reculée, pour ce qui concerne l'invention et les proportions des diverses parties des édifices, et particulièrement des ordres, des colonnes et de leurs accessoires » (AJ/52/440, 1873/1874); mais ni les archives ni les règlements de l'École ne renseignent davantage quant à la manière dont sont choisies les références du corpus, ou les critères sur lesquels sont établis les programmes des cours de théorie de l'architecture et les sujets des concours d'émulation.

Lesueur, à la tête de la chaire de théorie de l'architecture de 1853 à 1863, continue, comme nous l'avons évoqué précédemment, à rédiger les programmes des concours de 1863 à 1874, date à laquelle il reprend la chaire de théorie jusqu'à sa mort en 1883. Après presque trente ans passé à ce poste, le cours de théorie s'essouffle et peine à se renouveler. Lesueur est critiqué par des confrères qui soulignent le caractère répétitif et vétuste des programmes des concours d'émulation qu'il rédige (Lambert, 2011, p.103). C'est néanmoins durant cette seconde période de professorat qu'il publie les leçons qu'il professe à l'École, en 1879, dans un ouvrage intitulé *Histoire et théorie de l'architecture* (Lesueur, 1879). Il consacre une longue introduction à la définition d'une recherche de l'origine de l'art, de la naissance et l'évolution de l'architecture européenne, ainsi qu'à la mission propre à l'architecte, qui doit connaître l'histoire et la théorie de son art en puisant ses connaissances parmi différents champs disciplinaires, qui embrassent tant l'histoire que la religion, la géographie ou encore l'ethnologie. Selon lui, il est

[...] impossible [...] d'apprécier les édifices transmis par le cours des siècles, si l'on ignore les circonstances qui les ont fait naître, c'est-à-dire le caractère, les mœurs, la religion des peuples qui les ont érigés, le climat du pays, la constitution géologique du sol, et les produits naturels qui fournissent les moyens d'exécution. (Lesueur, 1879, p. 1).

Lesueur offre un véritable cours d'histoire des civilisations, depuis le peuple et l'architecture des Egyptiens, qu'il considère comme le berceau de l'art, évoquant alors « les monuments les plus anciens, prototypes présumés des édifices postérieurs [...] jusqu'aux temps modernes » (Lesueur, 1879, p.1), il développe ensuite une étude de

l'ordre dorique depuis les œuvres des maîtres de la Renaissance, avant de conclure en affirmant que « les Grecs sont toujours nos maîtres, et dans tous les arts du dessin » (Lesueur, 1879, p. 517).

Si cet ouvrage affiche une réflexion structurée sur l'origine de l'art d'architecture et son développement au fil des siècles, la notion de théorie de l'architecture semble être, pour Lesueur, l'application de préceptes et de règles définis depuis l'Antiquité par d'illustres maîtres, et qui ont guidés jusqu'à ce jour la production architecturale. La question de l'usage et de l'impact de cet ouvrage sur les élèves de l'École des Beaux-Arts est néanmoins soulevée, puisque l'absence de réelle indication sur l'art de la composition empêche les élèves de relier cet ouvrage à leurs intérêts pratiques pour la conception des projets.

Éléments et théorie de l'architecture de Julien Guadet (1901-1904).

Patron d'atelier depuis 1871, Julien Guadet est nommé à la chaire de théorie de l'architecture à l'École des Beaux-Arts en 1894 à la suite d'Edmond Guillaume²⁶. Dans sa « Leçon d'ouverture », Guadet (1894) s'interroge ouvertement sur la mission qui lui a été confiée, soucieux de ne pas perpétuer de manière aveugle les traditions. C'est en cela que selon lui le cours de théorie est à construire (AJ/52/974, 1894, 24.01). Son œuvre *Éléments et théorie de l'architecture* (Guadet, 1901-1904) est la transcription des cours qu'il donne à l'École jusqu'en 1908, et apparaît au moment où la définition de ce qu'est le cours de théorie apparaît comme une nécessité.

Guadet a tout d'abord le souci d'intégrer son cours de théorie de l'architecture au programme général de l'École. En effet, une lettre de Guadet adressée à l'École (AJ/52/974, 1895, 10. 08.) témoigne de cela, puisqu'il demande un délai d'un mois avant de faire imprimer le programme de son cours à l'Imprimerie nationale, afin de le soumettre à quelques-uns de ses collègues, recueillir leurs observations, et l'inscrire dans la lignée de leurs attentes respectives. Guadet définit le cours de théorie de l'architecture comme

[...] l'étude de la composition des édifices dans leurs éléments et dans leurs ensembles du point de vue de l'art et de l'adaptation à des programmes définis, et à des nécessités matérielles (AJ/52/974, 1894, 24.01)

et propose, toujours dans une démarche pédagogique et de préparation aux concours d'émulation, un corpus de références qui illustre ses cours, à partir duquel les élèves s'inspirent pour la conception de leurs propres projets. Il adresse d'ailleurs son ouvrage aux commençants, qui, il l'espère, constitueront au cours de leurs études leur propre corpus de références (Guadet, 1901-

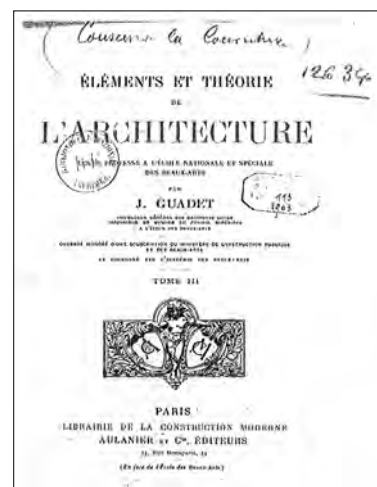


Illustration 3. Guadet, J. (1901-1904). *Éléments et théorie de l'architecture, cours professés à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris, Ed. Librairie de la Construction moderne, s.d., 1^{ère} édition en 4 vol.

²⁶ Edmond Guillaume (1826-1894).

1904, tome 1, p.10). Il exprime la nécessité d'acquiescer une bonne connaissance de la tradition, base à tout travail de composition, et décide alors de ne pas étendre le corpus aux « œuvres [...] des maîtres de notre époque [...] [puisqu'] l'enseignement ne peut pas, [et] ne doit pas prendre ses exemples parmi les œuvres des artistes vivants » (Guadet, 1894, p. 398). Il entreprend ainsi une réflexion sur les « éléments » en développant une histoire de la construction suivie d'une étude méthodique des grands programmes basée sur l'histoire des typologies. L'acte de composer, qui est au cœur de la réflexion de Guadet, nécessite une méthode à suivre concernant notamment des éléments techniques et constructifs²⁷, même si la beauté de la composition reste essentielle. Mais selon lui, elle ne s'enseigne pas, mais émane d'une démarche rationaliste où l'essentiel est de trouver une solution originale que d'autres architectes imitent et dépassent.

À la manière de Durand et Reynaud, Guadet publie ses cours sous la forme d'un traité et s'en sert comme un moyen pédagogique. En rattachant davantage le cours aux préoccupations pratiques des élèves lors des concours d'émulation, la publication de Guadet devient une référence incontournable²⁸ et participe au renouveau de la discipline. Il ne s'agit pas uniquement d'un apport de connaissances mais bien d'un guide des grandes règles de la composition²⁹. Néanmoins, contrairement à la volonté de Guadet, les élèves se cantonnent à la lecture et aux exemples choisis et considèrent cet ouvrage comme une théorie générale. Comme l'indique Epron (1997, pp. 164-165), Guadet a peut-être lui-même introduit un contre-sens en intitulant son ouvrage « théorie ».

LES THÉORIES DE L'ARCHITECTURE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS AU XX^E SIÈCLE : DE LA TRADITION ACADÉMIQUE À L'INTÉGRATION DE DONNÉES NOUVELLES LIÉES À LA MODERNITÉ.

Essai sur la théorie de l'architecture de Georges Gromort (1942).

Victor Auguste Blavette³⁰ et Louis Madeline³¹, successeurs de Guadet au poste de professeur de théorie de 1908 à 1927 et de 1927 à 1939, ne

publient pas de cours ou de traités malgré leurs longues périodes de professorat. Il faut attendre l'arrivée de Georges Gromort, chef d'atelier dans les années 1920 et professeur de théorie de l'architecture de 1937 à 1940, pour renouer avec cette pratique de la publication. Ce dernier porte une grande estime au travail de Guadet (Gromort, 1942, p. 9), qu'il entend perpétuer, et attache une importance particulière à la sensibilisation des valeurs esthétiques et à la définition d'un corpus de modèles. Les nombreuses publications de Gromort renseignent, par l'évocation même de leurs titres, sur la démarche pédagogique dans laquelle il s'inscrit.

Les deux premières retenues, intitulées *Choix d'éléments empruntés à l'Architecture classique et donnant des exemples connus de l'Application des Ordres* (Gromort, 1920 [1904]) et *Choix de plans de grandes compositions exécutées...* (Gromort, 1925), témoignent d'un intérêt particulier pour la copie et l'analyse des références antiques d'après un corpus de références définies. Il en est de même pour les publications intitulées *Introduction à la théorie de l'architecture, Rudiment* (Gromort, 1946) et *Initiation à l'architecture* (Gromort, 1948), consacrées à la formation des architectes débutants. Selon Noémie Lesquins (Lesquins, 2002, pp. 218-219), ces ouvrages répondent aux besoins du public d'étudiants, tels que *Choix d'éléments empruntés à l'architecture classique* (Gromort, 1927) consulté pour les épreuves d'élément analytiques, ou encore *Lettres à Nicias* (Gromort, 1951) adressé aux aspirants avec la publication d'exercices d'apprentissage du dessin descriptif et des ordres exigés pour l'admission ainsi que pour les élèves en seconde classe avec des exercices analytiques et un corpus de références de base établi par Gromort.

La publication majeure de Gromort qui reflète le système de valeur qui régit l'École est *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940* (Gromort, 1942). Elle consiste en une théorie de l'architecture ou de la composition, où « un ensemble de principes incontestés [...] s'impose » (Gromort, 1942, p. 10). Les définitions de « principes implicites »³² qui dictent l'art de la composition sont pour la première fois exprimées, telles que le caractère, le parti ou encore l'unité. Plus encore, cet ouvrage présente une démarche à suivre dans l'élaboration d'un projet puisque l'auteur y expose la manière de lire et d'analyser le programme, d'établir les premières esquisses, trouver un bon parti, et faire le rendu du projet en développant des techniques graphiques. Des considérations générales sur l'histoire de l'architecture achèvent l'ouvrage, notamment un exposé sur la période moderne où Gromort, conscient de la nécessité de répondre à



Illustration 4. Gromort, G. (1942). *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*. Paris, Ed. Vincent, Féral et Cie.

27 Concernant notamment la fidélité au programme (proportions), le respect des contraintes du site (terrain, climat) et la constructibilité du projet (aération, évacuation des eaux, lumière naturelle).

28 Le cours de théorie n'est pas suivi avec assiduité par les élèves. En 1899, seuls trente signent le registre de présence aux cours, contre plus d'une centaine la même année au cours de construction de Paul-Louis Monduit, d'histoire de Lucien Magne. Voir AJ/52/974, dossier « Cours oraux, admission des auditeurs ».

29 Ce dernier point est d'ailleurs l'intitulé du troisième cours de Guadet en 1895.

30 Victor Auguste Blavette (1850-1933).

31 Louis Madeline (1882-1962).

32 La dénomination de « principes implicites » est donnée par l'historien Jacques Lucan (2010).

de nouvelles exigences de programmes et de techniques, est paradoxalement très critique envers le béton armé qui selon lui appauvrit les possibilités de l'architecture et ne permet plus le développement d'une expression unique (Gromort, 1942, p. 380). Résonnant comme un aveu sur les limites de son enseignement, il achève l'ouvrage en proclamant que

l'architecture n'est pas toujours ce qu'on enseign[e], on sera donc moins surpris si ces recommandations, que nous considérons comme essentielles, vont à l'encontre de certaines traditions de l'École qui n'ont que peu de choses à voir avec les réalités [...] de l'architecture (Gromort, 1942, p. 383).

Si certaines sources témoignent d'une attache particulière des élèves aux publications (Arsène-Henry, 1999) et aux cours de Gromort (AJ/52/974, 1898-1899), la question de la portée de ces derniers est néanmoins posée puisque la théorie enseignée à l'École semble être dissociée de la profession (Gaillard et Garleff, 2009, pp. 22-29). L'œuvre de Gromort, couronnée par l'Académie, s'inscrit dans une démarche pédagogique certaine mais correspond davantage à un standard et un modèle académique qu'à un besoin pratique pour une génération d'élèves architectes, futurs acteurs de la Reconstruction.

Conversations sur l'architecture d'André Gutton (1952-1962).

Parmi les cinq professeurs qui se succèdent à la chaire de théorie de l'architecture³³ après Gromort, de 1940 à 1968, seul André Gutton publie ses leçons, faisant de lui le dernier professeur théoricien/auteur de l'architecture de l'École des Beaux-Arts. Ancien élève de Gromort, Gutton admet que « l'art de composer est [...] la tâche la plus importante » (Gutton, 1952, p. 175.), mais il revient néanmoins sur l'héritage théorique laissé par ses prédécesseurs. Il ne remet pas en cause les théories de Guadet et de Gromort, qu'il qualifie « d'apport important dans l'enseignement de l'architecture [car elles se sont penchées] avec une parfaite connaissance des œuvres classiques sur les problèmes de la composition » (Gutton, 1952, p.5).

Néanmoins, il suggère de les compléter « en plaçant chaque édifice à sa place dans la ville, qu'elle soit actuelle ou future » (Gutton, 1952, p.267). Professeur à l'Institut d'urbanisme³⁴ depuis 1946, Gutton ouvre en effet la discipline de l'architecture à l'École des Beaux-Arts à celle de l'urbanisme.

33 Il s'agit de Paul Tourmon (1881-1964) de 1940 à 1942, Michel Roux-Spitz (1888-1957) de 1942 à 1944, Louis Madeline (1882-1962) de 1944 à 1949, André Gutton (1904-2002) de 1949 à 1957 et Louis Aublet (1901-1980) à partir de 1957.

34 L'École des hautes études urbaines est fondée en 1919 par Marcel Poëte et Henri Sellier, face à l'importance des réflexions émergentes sur le logement, les équipements et les extensions urbaines. En 1924, elle devient l'Institut d'urbanisme de l'Université de Paris.

Cette nouvelle conception qui consiste à prodiguer un enseignement de l'architecture qui prenne en compte l'évolution de la société, permettant aux nouvelles générations d'élèves architectes d'exprimer leur art au sein d'une société objet de leurs études, se lie à travers les quatre volumes des *Conversations sur l'architecture* (Gutton, 1952-1962), qui sont en réalité une reformulation des cours et conférences que Gutton donne à l'École. Chaque volume aborde une thématique particulière : véritable analyse historique du rapport de l'architecte à son art, le premier tome *L'édifice dans la cité* (Gutton, 1952) expose le rôle, la formation, et les outils dont dispose l'architecte depuis l'Antiquité jusqu'aux Temps Modernes ; le second tome *La maison de l'homme* (Gutton, 1954), est une fine analyse sociologique qui aborde les besoins naturels des hommes, l'évolution de la famille et du mode d'habiter ; le tome 3a *Les édifices religieux et culturels* (Gutton, 1956) contient de vastes planches hors-textes et s'apparente à un catalogue de références et étude historique de l'art de construire ces édifices publics depuis l'Antiquité ; enfin le tome 6 *L'urbanisme au service de l'homme* (Gutton, 1962) présente de nombreuses études de cas de villes anciennes ou contemporaines, juxtaposant la théorie de leur conception à la réalité de leur formation et de leur évolution sociale et géographique.

A travers ces pratiques, Gutton réinterroge l'objectif du cours de théorie et la forme qu'il doit adopter. Il considère que son rôle auprès des élèves est de leur faire comprendre que l'art d'architecture nécessite un travail méthodique, contrairement aux chefs d'ateliers qui eux ont le soin de leur enseigner l'art de la composition (Gutton, 1852, p. 176), et plaide pour la liberté de chacun à explorer et exprimer ses propres orientations (Gutton, 1952, p. 4). C'est dans ce sens qu'en plus des cours, nommés « conversations », il met en place dès 1956 des conférences mensuelles (AJ/52/975, 1956-1957) suivies de projections. Ces conférences-causeries

[...] sont l'occasion pour les élèves de rencontrer des architectes praticiens de renommée et de prendre connaissance de la production architecturale contemporaine en France et à l'étranger, liées à des problématiques nouvelles. L'emploi même du terme de « conversation » et non de « traité » témoigne de ce refus de « toutes théories en architecture (Gutton, 1985a, p. 209).

Si Gutton affirme que « le couple atelier-école [...] continue la tradition de l'enseignement de l'architecture en France » (Gutton, 1952, p.44), il apporte un nouveau souffle aux sujets des concours d'émulation de l'École en les orientant presque tous en fonction de l'urbanisme, sur des « terrains vrais » (Gutton, 1952, p.48) et davantage en lien avec le sujet de l'habitation (Gutton, 1985a, p. 158). Gutton va au bout de sa démarche en créant en 1958 une cours d'urbanisme ; pour laquelle le



Illustration 5. Gutton, A. (1956). *Conversations sur l'architecture, Les édifices religieux et culturels*, Tome 3a. Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.

directeur Nicolas Untersteller³⁵ demande à ce qu'il « dégage le véritable caractère de l'enseignement de l'urbanisme à l'École des Beaux-Arts » (A)/52/987, 1958, 31.10) en marquant ainsi les différences d'objets et d'orientations doctrinales qui le distinguent du cours qu'il donne à la faculté des lettres à Paris, et en l'adaptant à un auditoire exclusivement composé d'élèves architectes.

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS ET LA DIFFUSION DES MODÈLES. LA POLITIQUE ÉDITORIALE DE LA MAISON D'ÉDITION VINCENT, FRÉAL ET CIE (1904-1967)

Une diffusion pédagogique et géographique

Si les publications des professeurs sont le reflet d'une volonté de propagande des modèles et de la pédagogie, il convient alors d'interroger le rôle de l'imprimé dans la formation des élèves. En 1866, des élèves de l'École, sous la direction de M. Guiauchain³⁶, souhaitent élaborer un « projet de publication par les procédés photographiques complétés au moyen de la gravure dans l'objectif de faire connaître les projets d'architecture ayant obtenu les grands prix depuis l'année 1831 » (A)/52/978, 1866, 08.12). Les initiateurs de ce projet ont l'ambition de faire « connaître la marche des travaux d'architecture à l'École des Beaux-Arts depuis 35 ans », en rassemblant les meilleurs modèles récompensés, destinés à être recopiés et imités par les générations futures. Peut-être est-ce suite à cela que le photographe Jean-Philippe Lampué³⁷ se spécialise dans les reproductions photographiques des dessins d'élèves de l'École dès 1870 (Crosnier-Leconte, 2011).

C'est au début du XX^e siècle, que l'École des Beaux-Arts, qui veille particulièrement à la diffusion des modèles académiques, officialise³⁸ les prises de vues des meilleurs dessins récompensés lors des concours d'émulation avec la maison d'édition Auguste Vincent. Créée en 1904 et installée en 1906 dans un local qui jouxte l'École, elle se spécialise dans les ouvrages liés à l'activité de cette dernière et publie des recueils d'images qui, même s'ils sont en noir et blanc et ne rendent pas compte du format réel des dessins, sont de véritables pépinières d'inspiration et de modèles.

L'École consacre ainsi plusieurs séries de publications aux différents concours, afin que les élèves puissent s'y référer en fonction de leur stade d'avancement dans leurs études. Les aspirants

lisent les *esquisses d'admission à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (s.d.) et une fois admis consultent les *concours d'architecture de l'année scolaire* (1906-1967). Ces derniers recueils comportent l'intégralité des sujets des concours d'émulation donnés durant l'année scolaire, accompagnés des planches des projets primés ainsi que le sujet et les travaux des trois projets lauréats des concours du prix de Rome. Certains concours de Fondations³⁹ ont une série de publication qui leur est consacrée, tels que les *concours Chevanard, section d'architecture à l'École nationale des Beaux-Arts* (1894-1907). Enfin, la publication des *concours du grand prix de Rome, section d'architecture à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts* (s.d.) est l'occasion de promouvoir les meilleures productions de l'École, assurant à cette dernière une image de marque et de prestige.

Le début de la publication des registres des concours d'architecture en 1906 coïncide aussi avec la création des Écoles régionales d'architecture⁴⁰ en 1903, laissant supposer la volonté de promulguer les projets couronnés à Paris vers les provinces. Les élèves de ces antennes régionales, qui peuvent difficilement se rendre aux événements pédagogiques organisés à l'École telles que les expositions des concours d'émulation et des envois de Rome, peuvent ainsi prendre connaissance de ces projets récompensés et s'en inspirer. Néanmoins, ces reproductions sont critiquées par certains anciens élèves. Selon Louvet, elles sont « détestables [...] car elles donnent trop aux paresseux la tentation de la copie » (Louvet, 1910, p.105). Plus encore, les photocopies ou les reproductions des projets d'école sont à proscrire des revues ; seule la copie des concours du grand prix de Rome trouve grâce à ses yeux, puisqu'ils sont « des exemples utiles de grande composition » (Louvet, 1910, p.107).

L'arrivée du Mouvement moderne et la diversification des intérêts.

L'année 1927 est marquée par l'arrivée de Raymond Vincent et d'André Fréal⁴¹ à la maison d'édition. Cette dernière voit alors ses centres d'intérêts se diversifier. Il ne s'agit pas ici de dresser un inventaire complet des publications, mais d'établir un large panorama illustrant cette nouvelle

35 Nicolas Untersteller (1900-1967).

36 Le nom est difficilement déchiffrable, mais il pourrait s'agir de l'architecte Pierre-Auguste Guiauchain (1806-1875) formé à l'École des Beaux-Arts. Il est le premier architecte dans la nouvelle possession française en Algérie à être nommé au titre d'architecte des bâtiments civils.

37 Jean-Philippe Lampué (1836-1924)

38 Aucun document d'archives n'a été retrouvé concernant un éventuel contrat entre l'École des Beaux-Arts et la maison d'édition Auguste Vincent.

39 En parallèle des concours d'émulation, les concours de Fondations sont créés par l'École des Beaux-Arts à l'incitation de particuliers qui souhaitent rendre hommage à une personnalité. Ils donnent droit à une récompense en argent.

40 Les Écoles régionales d'architecture sont créées lors du décret du 23.01.1903, après de nombreuses années de débats sur la décentralisation de l'enseignement de l'architecture en France.

41 Aucune information n'a pour l'instant été retrouvée sur le parcours de Raymond Vincent et André Fréal, ce qui permettrait de saisir plus précisément leur implication dans le développement de la maison d'édition dans le domaine de l'architecture.



tendance éditoriale, née avec l'émergence du Mouvement moderne. La maison d'édition publie les œuvres complètes d'architectes modernes formés à l'École des Beaux-Arts, tels qu'André Lurçat⁴² (Lurçat, 1929), ou des essais sur l'émergence de la discipline et de la théorie de l'urbanisme, tels que ceux de Robert Auzelle⁴³ (1947) ou Gaston Bardet⁴⁴ (1948). Radicalement opposé au système d'enseignement des beaux-arts, les recherches de Le Corbusier⁴⁵ (1923, 1964) trouvent une place importante au sein de la maison d'édition.

L'architecture reste l'objet principal des publications, mais elle est rattachée à des champs d'investigations plus larges ; si la maison d'édition Vincent, Fréal et Cie change d'orientations au cours des années 1930, il serait néanmoins imprudent d'affirmer une prise de position ou un éloignement des valeurs académiques de ses débuts. Une étude plus poussée sur les liens d'ordre financier, entre l'École des Beaux-Arts et la maison d'édition, permettrait de saisir les intérêts et les motivations de la publication des ouvrages liés à l'activité de cette institution. La découverte du nombre de tirages des exemplaires ou d'inventaires de bibliothèques d'ateliers permettrait aussi de saisir davantage la portée et l'usage de ces publications par les élèves, et peut-être aussi par le milieu professionnel (Thibault et Lambert, 2011).

CONCLUSION

Depuis la création de l'École des Beaux-Arts en 1806 jusqu'à la fin du XIX^e siècle, cette dernière ne produit pour ainsi dire aucune production théorique. Les publications des polytechniciens Durand (Durand, 1802-1805) et Reynaud (1850-1858) apparaissent à des moments charnières de l'histoire de l'École des Beaux-Arts : après l'abolition de l'Académie en 1793 et quelque temps avant la réforme de l'architecture à l'École des Beaux-Arts en 1863 où le poste de professeur de théorie est vacant. La juxtaposition de ces publications au regard de l'histoire de ces institutions laisse supposer que l'École Polytechnique pallie à un manque de théorie de l'École des Beaux-Arts au cours du XIX^e siècle, et instaure une perméabilité entre l'histoire de ces deux écoles.

Les publications des quatre professeurs/théoriciens de l'École des Beaux-Arts de la fin du XIX^e et XX^e siècles marquent des orientations divergentes: si Lesueur adopte davantage une position historique, Guadet se veut bon pédagogue en

proposant un guide des éléments de la composition qui mêle approche constructive et typologique ; il propose un inventaire méthodique du patrimoine architectural (Guadet, 1901-1904, tome 1, p.10) qui intègre la période contemporaine du XIX^e siècle⁴⁶ et conçoit un rapport particulier entre théorie et histoire, puisque cette dernière ne doit pas « enfermer l'étude de l'architecture dans les lisières d'une étude historique » (Guadet, 1882, p.20) ; enfin, il introduit une nouvelle dimension au cours de théorie de l'architecture par la préparation à l'exercice professionnel⁴⁷. Gromort, en revanche, à travers son importante production théorique, assume son caractère de guide des règles de la composition académique, fidèle aux exemples de l'architecture classique, et davantage orientée vers l'expression graphique et l'efficacité visuelle des compositions. Enfin, Gutton apporte un véritable vent nouveau à l'enseignement de la théorie et à sa formalisation puisqu'avec la mise en place de conférences, causeries/débats et la publication de conversations, il n'impose ni considération ni théorie formelles. Il privilégie les planches hors textes, créant un vaste catalogue de références où l'architecture est considérée en fonction de données nouvelles et participe à l'émergence de la discipline de l'urbanisme à l'École.

Si les démarches des professeurs de théorie divergent, leurs publications sont néanmoins le reflet de positions doctrinales à un moment de l'histoire et un outil indispensable à la promulgation des modèles. C'est ainsi que l'imprimé devient un véritable vecteur de diffusion d'une culture architecturale contrôlée par l'École. La maison d'édition Vincent, Fréal et Cie répond à une politique de propagande orchestrée par l'École à l'échelle du territoire. La coïncidence de la création des Écoles régionales d'architecture en 1903 et le début de la publication des *Concours d'architecture*⁴⁸ en 1906 laisse en effet présager une volonté de contrôle des provinces par Paris. C'est plus largement l'idée de l'héritage qui est au cœur du système d'enseignement à l'École, que ce soit d'atelier en atelier, de traité en traité, et pose la question de l'usage, de la persistance ou de l'évanouissement des modèles au fil de la succession des professeurs de théorie et des générations d'élèves.

46 Il présente notamment la Bibliothèque Sainte-Geneviève de 1851, le Palais de justice de Paris de 1883, ou encore la nouvelle Sorbonne de 1901, exemples qu'il considère d'ailleurs comme des types achevés des types de programmes qu'ils incarnent.

47 Guadet définit le premier code de déontologie de la profession d'architecte en 1895, dit le Code Guadet. Il ne conçoit plus que la préparation à l'exercice professionnel soit réservée uniquement aux cours oraux de législation par exemple.

48 Les *concours d'architecture* [des années scolaires 1906 à 1967], Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.

42 André Lurçat (1894-1970).

43 Robert Auzelle (1813-1883).

44 Gaston Bardet (1907-1989).

45 Charles-Edouard Jeanneret dit Le Corbusier (1887-1965).



RÉFÉRENCES

- Arsène-Henry, X. (1999). *Revenons, il se fait tard... le long voyage d'un architecte, 1919-1998*, Paris, Ed. L'Harmattan.
- Auzelle, R. (1947). *Encyclopédie de l'urbanisme*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Bardet, G. (1948). *Le nouvel urbanisme*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Blondel, J-F. (1675-1683). Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture, Paris, Ed. Lambert Roulland: chez l'auteur, 3 vol.
- Blondel, J-F. (1752-1756). *L'Architecture française, ou Recueil de plans, d'élévations, coupes et profils*, Paris, Ed. Charles-Antoine Jombert, 4 vol.
- Blondel, J-F. (1771-1777). *Cours d'architecture civile*, Paris, Ed. Desaint, 4 vol.
- Blouet, A. (1847-1848). *Traité théorique et pratique de bâtir, de Jean Rondelet, Supplément, par G. Abel Bouet... Paris*, Ed. Firmin-Didot, 3 vol. et un atlas.
- Crosnier-Leconte, M-L. (2011). « Dessins d'école, bibliothèques d'ateliers: une affaire de copies », dans Garric J.Ph., (dir.). *Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture*, Paris 1785-1871, Paris, INHA (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »).
- Delaire, E. (1907). *Les élèves architectes de l'École des Beaux-Arts (1793-1907)*, Paris, Ed. Librairie de la construction moderne.
- Durand, J-N-L. (1801). *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, Ed. Chez l'Auteur.
- Durand, J.-N.-L. (1802-1805). *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, Paris, Ed. Chez l'auteur.
- Durand, J.-N.-L. (1813-1817). *Nouveau précis des leçons d'architecture données à l'École Impériale Polytechnique*, Paris, Ed. Chez l'auteur.
- Epron, J-P. (dir.) (1992), *L'architecture, Une anthologie, Tome 2 : Les architectes et le projet*, Liège, Ed. Mardaga.
- Epron, J-P. (1981), *L'architecture et la règle*, Liège, Ed. Mardaga.
- Epron, J-P. (1997) *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Ed. Norma.
- Gaillard, B., et Garleff, J. (2009) « Les bibliothèques d'ateliers des beaux-arts à Versailles redécouvertes », dans *EaV*, n°14, p22-29.
- Garric, J-Ph (dir.). (2011) *Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture, Paris, 1785-1871*. Catalogue de l'exposition. Paris : INHA. Consultable sur <http://inha.revues.org/3183>.
- Garric, J-Ph. (2004), *Recueils de Rome, Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège, Ed. Mardaga.
- Gromort, G. (1920), *Choix d'éléments empruntés à l'Architecture classique et donnant des exemples connus de l'Application des Ordres*, Paris, Ed. Auguste Vincent.
- Gromort, G. (1925), *Choix de plans de grandes compositions exécutées...*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gromort, G. (1927), *Choix d'éléments empruntés à l'architecture classique*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gromort, G. (1942), *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gromort, G. (1946), *Introduction à la théorie de l'architecture*, Rudiment, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gromort, G. (1948), *Initiation à l'architecture*, Paris, Ed. Ernest Flammarion.
- Gromort, G. (1951), *Lettres à Nicias : Entretiens familiers sur l'enseignement de l'architecture*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Guadet, J. (1882), *L'enseignement de l'architecture ; conférence faite à la Société centrale des architectes, le 24 mars 1882*, Paris, Ed. Ducher.
- Guadet, J. (1894), « Leçon d'ouverture du cours de théorie de l'architecture à l'École des Beaux-Arts », *L'Architecture*, 49, 397-400.
- Guadet, J. (1901-1904), *Éléments et théorie de l'architecture, cours professés à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, Paris, Ed. Librairie de la Construction moderne, s.d., 1ère édition en 4 vol.
- Gutton, A. (1952), *Conversations sur l'architecture, L'édifice dans la ville*, Tome 1, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gutton, A. (1952-1962), *Conversations sur l'architecture. Paris* : Editions Vincent, Fréal et Cie, Tomes 1 à 6.
- Gutton, A. (1954), *Conversations sur l'architecture, La maison de l'homme*, Tome 2, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gutton, A. (1956), *Conversations sur l'architecture, Les édifices religieux et culturels*, Tome 3a, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Gutton, A. (1962), *Conversations sur l'architecture, L'urbanisme au service de l'homme*, Tome 6, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie. Il semblerait qu'il n'y ait ni volumes 3b, 4 et 5.
- Gutton, A. (1985a), *Conversations sur l'architecture, De la nuit à l'aurore*, Tome 1, Paris, Ed. Zodiaque.
- Labat-Poussin, B., et Obert, C. (1998). *Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Paris, Ed. Centre historique des archives nationales. Léniaud, J.-M. et Bouvier, B., (2010). *Le livre d'architecture, XV^e-XX^e siècles : édition, représentations et bibliothèques*, Paris, Ed. École nationale des chartes.
- Lambert, G. (2011). « De l'amphithéâtre à Éléments et théorie de l'architecture : le cours de théorie de Julien Guadet, un "lieu de production du savoir" », dans Thibault, E. et Lambert, G., (dir.) (2011), *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*, Wavre, Ed. Mardaga.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie, Collection de « L'Esprit nouveau », 1958.
- Le Corbusier. (1964). *La ville radieuse, soleil, espace, verdure*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Les concours Chevanard, section d'architecture à l'École nationale des Beaux-Arts, 1894-1907, Paris, Ed. Auguste Vincent.
- Les concours d'architecture [des années scolaires 1906 à 1967], Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Les concours du grand prix de Rome, section d'architecture à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, (s.d.), Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Les esquisses d'admission à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, (s.d.), Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Lesquins, N. (2002). « La bibliothèque de l'atelier Pontrémoli : fragments d'histoire des bibliothèques des ateliers d'architecture de l'École des Beaux-Arts », dans Léniaud, J.-M. et Bouvier, B., (2010), *Le livre d'architecture, XV^e-XX^e siècles : édition, représentations et bibliothèques*, Paris, Ed. École nationale des chartes.
- Lesueur, J-B. (1879). *Histoire et théorie de l'architecture*, Paris, Ed. Firmin-Didot.
- Louvet, A. (1910). *L'art d'architecture et la profession d'architecte*, Paris : Ed. Librairie de la construction moderne.
- Lucan, J. (2010). *Composition, non-composition, architectures et théories XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne, Ed. Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Lurçat, A. (1929). *André Lurçat, projets et réalisations*, Paris, Ed. Vincent, Fréal et Cie.
- Reynaud, L. (1850-1858). *Traité d'architecture*, Paris, Ed. Carilian-Goëury et V. Dalmont, 2 vol.
- Rondelet, J-B. (1817). *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Paris, Ed. Chez l'auteur, 7 vol.
- Seitz, F. (s.d.) « L'enseignement de l'architecture en France au XIX^e siècle », dans *Les cahiers du centre de recherches historiques*, disponible : <http://ccrh.revues.org/2768>.
- Thibault, E., et Lambert, G. (dir.) (2011). *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*, Wavre, Ed. Mardaga.
- Vigato, J-C. (1985). *Histoire des architectoniques modernes. France 1900-1940. Notes interrompues pour les quinze premières années*, LHAC, École d'architecture de Nancy.
- Violeau, J.-L. (2005). *Les architectes de mai 68*, Paris, Ed. Recherches.
- Viollet-le-Duc, E. (1863-1872). *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Ed. Morel, 2 vol.
- Viollet-le-Duc, E. (1864). *Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts*, Paris, Ed. Morel.

ARCHIVES

- AJ/52/440. (1873/1874). dossier « Rapport à Mr le surintendant des Beaux-Arts sur l'état de l'École, 1873/1874 ».
- AJ/52/974. (1894, 24.01). *Programme du cours de théorie de l'architecture*, [Note manuscrite de Guadet], dossier « Cours et organisation », sous-dossier « Cours, tableaux de coordination ».
- AJ/52/974. (1895, 10.08). Lettre de Guadet à Girault, dossier « Cours et organisation », sous-dossier « Cours, tableaux de coordination ».
- AJ/52/974. (1898-1899). dossier « Cours oraux, admission des auditeurs ».
- AJ/52/975. (1956-1957). *Programmes des Conversations sur l'architecture de Gutton pour les première et seconde classes 1956-57*, dossier « Conférences, généralités », sous-dossier « Conférences ou manifestations diverses organisées dans les locaux de l'École ». Il s'agit notamment des conférences « Civilisation américaine », d'André Siegfried, « La Reconstruction de Berlin (Hansaviertel) » de Raymond Lopez, ou encore « Le Palais d'exposition des Industries Techniques et le Rond-Point de la Défense », de Robert Camelot, Jean de Mailly et Bernard Zehrfuss.
- AJ/52/978. (1958, 31.10). Lettre du directeur de l'École des Beaux-Arts, Nicolas Untersteller, à André Gutton, dossier « Cours d'urbanisme et séminaire Tony Garnier », sous-dossier « Cours d'urbanisme, année scolaire 1958-1959, Gutton ».
- AJ/52/978. (1866, 08.12). Lettre du directeur de l'École au surintendant, dossier « Théorie de l'architecture ».



ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS EN EL SIGLO XIX

Luis Manuel Jiménez-Madera

Université Paris I Panthéon-Sorbonne. París (Francia)

École Doctorale 441 - Histoire de l'Art, EA 4100 – HICSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art)

Jiménez-Madera, L. M. (2015). Arquitectos latinoamericanos en la École des Beaux-Arts de París en el siglo XIX. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 73-84. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.7



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.7>

Arquitecto, Universidad Veracruzana (México).

Master 2 Recherche: Histoire de l'Architecture, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Doctorando en Histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Mención honorífica en el Premio Francisco de la Maza, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

Publicaciones:

(2009). *La documentación histórica en la arquitectura: la capilla de la antigua hacienda Nuestra Señora de los Remedios*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

neoromanico@hotmail.com

ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS EN EL SIGLO XIX

RESUMEN

En el presente artículo se identifican los arquitectos de origen latinoamericano que estudiaron en la École de Beaux-Arts de París en el siglo XIX. Este es un tema poco abordado en la bibliografía existente y cuyo estudio ha arrojado una primera identificación. Con el objetivo de reconocer a estos profesionales, se consultó la matrícula de alumnos arquitectos de la École, teniendo en cuenta inicialmente el lugar de origen para establecer una lista general. Sin embargo, dicha aproximación no es concluyente, puesto que hubo otras modalidades de acceso a la institución que no fueron registradas oficialmente (cursos introductorios, alumnos "oyentes", etc.). De cualquier manera, el análisis de los expedientes individuales de los alumnos registrados permitió establecer importantes datos generales como: la modalidad de los estudios seguidos, el tipo de inscripción o los registros de notas. De este modo, se identificaron treinta y ocho personajes, que conformaron el núcleo "oficial" de los exalumnos latinoamericanos de la prestigiosa institución parisina, entre los que figuran algunos de los principales arquitectos de sus respectivos países de origen.

PALABRAS CLAVE: academia de arquitectura, arquitectura siglo XIX, escuelas de arquitectura, formación profesional, historia de la arquitectura.

LATIN AMERICAN ARCHITECTS AT THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS OF PARIS IN THE NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT

The purpose of this article is to identify the architects of Latin American origin who studied at the École des Beaux-Arts in Paris in the nineteenth century. The topic has been little discussed in the literature and, when studied, the result has been incomplete. Thus, in order to recognize these professionals, architects enrollment students at the school, where they were identified by their place of origin was consulted. But this relationship is not conclusive because there were other ways to be in the institution were not recorded (introductory courses, students "listeners", etc.). Either way, the analysis of individual records of registered students allowed to review the mode of their studies, the registration form and its records notes. Thus thirty eight characters were identified, which make up the "official" core of Latin American alumni of the prestigious Parisian institution. Among them we find some of the well-known architects from their own country of origin.

KEY WORDS: Academy of architecture, nineteenth century architecture, vocational school, history of architecture, architectural education.

ARCHITECTES LATINO-AMÉRICAINS AU SEIN DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS AU XIXÈME SIÈCLE

RÉSUMÉ

Cet article propose l'identification des architectes d'origine latino-américaine ayant suivi des études à l'École des Beaux-Arts de Paris au XIXème siècle. Il s'agit d'un sujet peu abordé dans la bibliographie existante et dont son étude reste encore assez incomplète. Dans le but d'identifier ces professionnels, nous avons consulté la matricule d'élèves architectes de l'École, en repérant leur lieu de naissance afin de dresser une liste générale. Néanmoins, cette approche n'est pas concluante, puisqu'il a eu plusieurs modalités d'accès à l'École qui n'ont pas été enregistrées officiellement (cours d'introduction, élèves "externes", etc.). Or, l'analyse des dossiers individuels des élèves permet de connaître un certain nombre de données générales comme : la modalité des études suivies, le type d'inscription, ou les relevés des notes. De cette manière, nous avons identifié trente-huit personnages composant le corps "officiel" des ex-élèves de cette prestigieuse institution parisienne, parmi lesquels figurent quelques-uns des principaux architectes dans leurs pays d'origine respectifs.

MOTS CLÉS : Académie d'Architecture, architecture du XIX siècle, écoles d'architecture, formation professionnelle, histoire de l'architecture.

Recibido: noviembre 01/2014

Evaluado: abril 07/2015

Aceptado: mayo 29/2015

INTRODUCCIÓN

Este documento surge como una herramienta de análisis contextual dentro del marco de la investigación doctoral que realiza el autor en la Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Bajo el tema de estudio "Les architectes mexicains au sein de l'École de Beaux-Arts de Paris dans le XIXe siècle", se procedió a la identificación de los arquitectos mexicanos que estudiaron en dicha escuela. Esta actividad, realizada a partir de la consulta de la matrícula de inscripción de los alumnos arquitectos, permitió visualizar la posibilidad de ampliar la búsqueda al contexto latinoamericano. De esta manera, se generó una relación fiable de los profesionales "latinos" que se inscribieron en dicha institución. La consulta de las fuentes originales en los Archives Nationales (AN) de Francia, sustenta la validez de este texto como una herramienta de consulta y aproximación al tema.

Cuando se habla de la arquitectura del siglo XIX, es común hacer mención de la École des Beaux-Arts de París, o bien de la influencia llamada beauxartiana o de *Beaux-Arts*. Sin embargo, pocas veces se habla de quiénes fueron los actores de esta transferencia cultural en el ámbito latinoamericano. En general, al discutir sobre un egresado de dicha institución, su formación aparece como un dato de base, algo que se da por sentado, sin mostrar ningún análisis de su vida académica. Pocas veces se alude a las materias que habría cursado en la escuela, quiénes habrían sido sus maestros, o las posibles fuentes de inspiración de su producción arquitectónica posterior. Y esto ocurre cuando se sabe que dicho personaje se formó en la institución parisiense. De lo contrario, solo se pueden hacer conjeturas sobre sus estudios.

Es evidente la importancia de la identificación de los arquitectos que se formaron en la École des Beaux-Arts de París como punto de partida para el estudio de la influencia que dicha escuela tuvo en el territorio latinoamericano. Sin embargo, y de manera sorprendente, tal análisis no se había realizado. Al menos, no concienzudamente.

Existe una lista presentada en la página de Internet *Red franco-chilena del patrimonio arquitectónico* (Perrin, 2009) que, abarcando hasta el año 1920, presenta a los alumnos arquitectos de origen latinoamericano de la escuela. Por alguna razón, la lista está incompleta; faltan siete de los primeros alumnos de la lista, incluidos personajes de la talla del mexicano Antonio Rivas Mercado y del uruguayo Sebastián Martorell. Además, el documento no ofrece ningún otro detalle o análisis. Esto puede parecer extraño, pero en realidad refleja la situación de los estudios de identificación que se han realizado hasta el momento. Por ejemplo, los alumnos arquitectos

extranjeros de la École des Beaux-Arts durante el periodo de entreguerras del siglo XX, fueron delimitados hace más de veinte años (Vitou, 1990, p. 236): dicho estudio revela que los latinoamericanos representaban el 4,5% de ese total, pero no se precisa sino de manera cuantitativa el total de alumnos por país¹. No se hacen identificaciones individuales, ni se investigan los grupos específicos.

Por otro lado, recientemente se ha elaborado un estudio sobre los arquitectos estadounidenses formados en la École des Beaux-Arts, entre los cuales figuran personajes de la talla de Louis Sullivan y Henri H. Richardson. El libro —en preparación— titulado *L'École des Beaux-Arts à l'exportation: ses 500 anciens élèves français et américains devenus architectes aux États-Unis*² fue presentado el 14 de febrero de 2014 en el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) en París. Dicha investigación fue realizada por Isabelle Gournay³, en colaboración de Marie-Laure Crosnier Leconte⁴, y constituye uno de los documentos de estudio más completos sobre el tema.

Teniendo como referencia la aparición de dicho estudio, que aborda detalladamente el análisis de una población académica numerosa, se puede comprender la relevancia de un estudio similar en el caso de otros grupos de estudiantes —menos numerosos—, como el de los arquitectos latinoamericanos.

METODOLOGÍA

Para identificar al cuerpo profesional objeto del presente estudio, se ha recurrido a lo que Vitou identifica como "la única fuente seria de informaciones" (1990, p. 241), es decir, la *matrícula de inscripción* de la École des Beaux-Arts de París. Sin embargo, y a pesar de lo esperanzador que esto pueda parecer, esta misma autora advierte que dicho documento no es tan preciso, pues los alumnos podían inscribirse en los talleres "sin figurar necesariamente en los registros de la École" (p. 241). Como posible ejemplo de lo anterior se cita al mexicano Emilio Dondé, a quien se le menciona como exalumno de dicha institución (Pérez y Bernard, 2009, p. 103), pero

1 El total era de 24 alumnos latinoamericanos de los siguientes países: Argentina (6), Bolivia (1), Brasil (1), Chile (3), Colombia (1), Cuba (1), Haití (1), México (8), Perú (1), Uruguay (1).

2 "La École de Beaux Arts se exporta: 500 antiguos alumnos franceses y estadounidenses convertidos en arquitectos en los Estados Unidos".

3 Profesora de la Universidad de Maryland (EE.UU.).

4 Responsable en el INHA del programa *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts, 1800-1968* (Diccionario de alumnos arquitectos de la Escuela de Bellas Artes de París, 1800-1968). Este último ha sido puesto en línea recientemente, convirtiéndose en la principal fuente de información sobre los alumnos arquitectos de dicha institución. Véase el Anexo 2.

cuyo nombre no aparece en la matrícula. A partir de esta situación es posible imaginar la dificultad de generar una lista precisa y completa de los antiguos alumnos de la academia parisina.

Igualmente, se menciona la posible identificación del mismo fenómeno en otras instituciones francesas. Por ejemplo, el también mexicano Ramón Rodríguez Arangoiti, quien había estudiado en Roma, y después en la École des Beaux-Arts de París (Romero, 2000, pp. 21-43), continuó sus estudios en la École Nationale des Ponts et Chaussées —por una solicitud de las autoridades de la Academia de San Carlos de México—. Un informe realizado al regreso a su país afirmaba que el arquitecto había seguido “todos los cursos teóricos y prácticos” en dicha institución (p. 39). Sin embargo, su nombre no aparece en la lista de alumnos, ni en la de “alumnos externos”⁵ de la referida escuela, lo que hace suponer una situación similar a lo que ocurría en la École des Beaux-Arts.

De esta forma, los libros de matrícula se analizarán con el fin de identificar a los estudiantes de origen latinoamericano que se inscribieron durante el periodo que se estudia. A partir de ahí, se elaboró un documento de carácter estadístico que sirvió como herramienta de identificación primaria. Esto permitió conocer quiénes fueron los arquitectos que, en principio, pudieron ser los principales exponentes de esta corriente arquitectónica en América Latina.

No obstante, para hablar de la influencia de una escuela en una región determinada, primero hay que definir esta última. ¿Qué se puede considerar como Latinoamérica?, ¿qué naciones la conforman?, ¿quiénes se identifican como latinoamericanos? Más allá de la aparente obviedad de la respuesta, el tema es bastante complejo. Si para algunos la región se reduce a la América Hispánica (excluyendo a Brasil), para otros es más bien el área continental ubicada al sur de Estados Unidos, excluyendo el territorio insular del Caribe. Esta clasificación, en función de cuestiones lingüísticas o geográficas, demuestra la inexistencia de un consenso sobre la extensión de dicha zona; y, asimismo, de la cuestión sobre la identidad. ¿A quién se puede considerar latinoamericano? Para efectos del presente estudio se han considerado estas tres zonas: el territorio hispanoamericano, Brasil y el Caribe. Aunque, como veremos más adelante, no son muchas las naciones identificadas.

5 Libros de matrícula de la École Nationale des Ponts et Chaussées (A.E.N.P.C.). Cota: 9562/3 y 9562/4. Los alumnos externos eran principalmente los extranjeros.

Por otro lado, se presenta la limitante temporal. Más allá de la cronología nominal del siglo XIX, los procesos sociales son lo que determinan cada etapa histórica. Así, para el presente documento, se estudia el periodo comprendido entre 1821 y 1914. El primero de estos años corresponde a la época de la proclamación de la independencia de varios de los Estados latinoamericanos. El segundo, se relaciona con los sucesos que marcan el fin del siglo XIX francés: el inicio de la Primera Guerra Mundial que, además, significó el cierre de la École des Beaux-Arts por algunos años, lo que permite cerrar todo un ciclo de vida académica. La reapertura de la escuela unos años después, inicia el periodo de entreguerras y, al mismo tiempo, el comienzo de una segunda oleada de alumnos arquitectos latinoamericanos en París⁶.

Finalmente, se analizaron los expedientes individuales de los alumnos arquitectos identificados. Esto permitió obtener gran cantidad de información contextual que ayuda a tener una idea de la variedad de circunstancias por las que pasaron los estudiantes latinoamericanos en París. Desde quiénes sustentaban la postulación (o presentación) del candidato, hasta las notas que obtuvieron al final de sus estudios. Todo esto ayuda a generar el perfil de cada estudiante. De forma complementaria, se explica cómo consultar en línea la información personal de cada individuo. Esto facilitará el estudio profundo de este cuerpo profesional particular.

Sin embargo, debemos estar conscientes de la diversidad de los constructores en el periodo. Desde alarifes y aprendices, hasta maestros de obra y arquitectos, sin olvidar la enorme participación de los ingenieros. Katzman afirma (para el caso de México en el siglo XIX) que solo el 40% de los constructores profesionales eran arquitectos. El resto estaría formado por ingenieros (civiles, militares, de minas, etc.), maestros de obras y otros (1993, p. 337). De este universo de arquitectos, solo el 4% estaría integrado por mexicanos que estudiaron en el extranjero⁷. Así, es fácil suponer la presencia de otros actores profesionales en medio de esta transferencia cultural.

Todos ellos construían, ya sea copiando modelos, inspirándose en otras obras, o proyectando según su formación y su capacidad creativa. La producción total fue grande, con obras de diversas calidades,

6 Esta será iniciada por el arquitecto Bernabé de la Barra, presentado por el consulado mexicano en 1911. Después de cumplir con los cursos de preparación en la misma escuela, se inscribe el 7 de julio de 1917.

7 Del total de arquitectos referidos, el 57% habría estudiado en la Academia de San Carlos de México, el 26% serían extranjeros y el 13% restante estaría formado por personajes conocidos como arquitectos, pero de quienes se desconoce el lugar de formación.



Figura 1. Imagen de inicio del segundo volumen de la matrícula de alumnos arquitectos de la Escuela de bellas artes de París (a partir del 1° de enero de 1806)

Fuente: A.N. Cota: AJ/52/238.

que muestran varias corrientes estilísticas a lo largo del siglo. Así, se debe estar consciente de que además de los alumnos arquitectos de la École des Beaux-Arts de París, hubo un cuerpo importante de constructores que pueden estar relacionados con la influencia beauxartiana en Latinoamérica. Sin embargo, para una primera aproximación al fenómeno, la matrícula de los alumnos arquitectos de la escuela es la fuente primaria de información.

RESULTADOS

EL REGISTRO DE LOS ARQUITECTOS: LIBROS DE MATRÍCULA Y EXPEDIENTES INDIVIDUALES

Como se ha mencionado, se ha recurrido al análisis de los libros de matrícula de los alumnos arquitectos de la École de Beaux-Arts de París. El archivo antiguo de la actual École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), ha pasado a resguardo de los Archives Nationales de Francia⁸.

Cada tomo es testimonio de un momento particular de la historia del país. Por ejemplo, el primer ejemplar consultado lleva la nomenclatura École Royale des Beaux-Arts, mientras otros cambian el calificativo "Royale" por "Impériale", e incluso en este caso, el adjetivo aparece rayado, y muestra en la parte superior la palabra "Nationale". Mientras Francia se debatía entre la monarquía, el imperio o la república, la École des Beaux-Arts de París reflejaba este proceso.

⁸ Se localizan en la nueva sede de los Archives Nationales en Pierrefite-Sur-Seine, al norte de París. Actualmente solo se permite la consulta del material microfilmado. Los libros que contienen la matrícula de alumnos arquitectos corresponden a las cotas AJ/52/237 a la AJ/52/241.

De esta forma, el primer volumen analizado (que no el primero de la escuela) registra 1000 alumnos inscritos entre 1801 y 1836. Sin embargo, parece que por razones de organización, se realizó un segundo volumen que inicia en 1806 (figura 1). La matrícula presenta algún cambio en su formato, llegando hasta el año 1860. Finalmente, el tercer volumen parte del mismo año que el anterior (1806), pero alcanza hasta 1876⁹. Respecto al número de matrícula, este permanece invariable, incluso después de un periodo en el que se incluyó una clasificación secundaria que no prosperó.

Ahora, para analizar la información contenida en los libros de matrícula es necesario conocer su organización. Las páginas presentan una serie de columnas que contienen los datos personales del alumno como: el número de matrícula, nombre y apellidos, la ciudad y la región de origen (o país para los extranjeros), su dirección en París, el nombre del profesor que los presenta y la firma del alumno. Por otro lado, la información académica incluye: las fechas de ingreso en segunda y primera clase, el tiempo de estudio, sus logros académicos (como algún premio ganado) y las observaciones.

Es interesante señalar que los nombres de los alumnos son a menudo traducidos al francés. Además, para indicar los países latinoamericanos no siempre se les llama por su nombre (particularmente en las primeras inscripciones), sino que se les puede nombrar únicamente como "América" o "América del sur"¹⁰. Tanto la dirección como la firma aparecen eventualmente, al igual que las observaciones, que se utilizan sobre todo para precisar alguna cuestión sobre la nacionalidad del alumno. Por último, las columnas referentes al ingreso en la segunda y primera clase presentan más variaciones. Pero primero, es necesario explicar a qué se refieren.

El programa de estudios de la escuela cambia con el tiempo pero, *grosso modo*, la formación de los arquitectos se dividía en dos ciclos: primero, el alumno debía ser acreditado mediante una prueba, un examen de selección, tras el cual era admitido formalmente. Para realizar esta prueba era posible tomar algunos cursos de preparación en los talleres de la misma institución (de ahí la columna que menciona al profesor que los "presentaba" a examen), o bien identificarse con la recomendación o carta de presentación de los

⁹ Estos tres tomos corresponden a las cotas AJ/52/237, -238 y -239. Consultando la cota 239 es posible encontrar al primero de los arquitectos en cuestión, evitando una búsqueda en listas repetidas. A partir del último de estos tomos, no hay más repeticiones.

¹⁰ "América" y "América del Norte", se usan a menudo para designar a Estados Unidos; a Canadá se le llega a identificar como territorio colonial.

maestros del alumno en su escuela (o país) de origen.

Una vez inscrito, el ahora estudiante cursaba las materias del primer ciclo de estudio, es decir, la *segunda clase*. Tras aprobar las pruebas finales de todas y cada una de las asignaturas, el alumno era admitido en el segundo bloque académico: la *primera clase*. Solo los alumnos que acreditaban esta última podían ser admitidos para concursar por el Grand Prix de Rome¹¹. Así, la matrícula registra al principio las fechas de ingreso a la *segunda* y a la *primera* clase que, tiempo después, se desglosan en cuatro columnas: fecha de ingreso como aspirante, ingreso en la segunda clase, ingreso en la primera clase y fecha de término. Posteriormente (fin del siglo XIX y principios del XX), se vuelve a mencionar solo el ingreso en cada clase.

Por otro lado, los expedientes individuales amplían el conocimiento sobre la vida académica del alumno, desde el momento de su postulación como candidato, hasta las papeletas de notas (o boletas de calificaciones) obtenidos al final de sus estudios. La consulta en línea de estos documentos es posible gracias a la publicación del *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts, 1800-1968* de Marie-Laure Crosnier Leconte (el anexo 2 explica cómo hacerlo).

Los expedientes individuales contienen información diversa. En varios casos, se encuentran copias certificadas de las actas de nacimiento. Si alguno de los padres del alumno (o ambos) era extranjero (hablando desde la perspectiva latinoamericana), los documentos aparecen certificados por la legación consular del país de origen. Es el caso del argentino Henri Bernard Griet, hijo de Miguel Ireneo Griet, originario de los Altos Alpes, Francia, cuya documentación fue validada por la legación francesa en Buenos Aires¹².

Siguen los documentos de presentación, es decir, las cartas de los personajes o las instituciones que postulan al candidato. Si este tomó cursos de preparación en la misma institución, es normal que alguno de sus profesores lo presente. Otras veces, son las representaciones diplomáticas de los países de origen de los candidatos quienes firman este requisito. O bien, se trata de empresas particulares quienes lo hacen. Incluso, la legación oficial de un Estado latinoamericano distinto al país de origen del estudiante puede ser quien postule al alumno. Como ejemplo de

lo anterior está el caso del mexicano Rodolfo Daus, quien fue presentado por la legación de Perú el 12 de abril de 1876¹³. ¿El motivo? La ruptura de las relaciones diplomáticas entre México y Francia después del imperio de Maximiliano de Habsburgo, pues no había embajada mexicana en París.

Respecto a la formación académica de los alumnos, encontramos las papeletas de notas donde se registran las materias que cursaron, así como sus evaluaciones. A finales de siglo empiezan a aparecer también las listas de los planos presentados por los estudiantes. Tales proyectos no eran conservados en el archivo de la escuela, a menos que fueran los trabajos finales de la primera clase. Dicho sea de paso, en los expedientes consultados no se encontró ningún documento que probara que alguno de estos arquitectos la haya cursado. Sin embargo, las papeletas de notas señalan que la mayoría de ellos fueron autorizados para inscribirse en ella. Parece ser que obtener el diploma de la segunda clase sería suficiente respecto al nivel de formación que necesitarían en sus países de origen. De cualquier forma, esta era ya una formación de alto nivel.

Además, los expedientes individuales reflejan las circunstancias particulares por las que pasó cada alumno. Algunas situaciones son exclusivas de un periodo, como por ejemplo, el inicio de la Primera Guerra Mundial. El cierre de la École des Beaux-Arts de París en 1914, afectó de diversas maneras al cuerpo estudiantil. Véase el caso del peruano José García Calderón, quien se enlistó en el ejército como "suboficial de nacionalidad extranjera, adscrito por la duración de la guerra"¹⁴. Varias notas de abril y septiembre de 1915, revelan su función militar: guiar los ataques de artillería desde un globo aerostático (donde seguramente sus conocimientos técnicos le habrían perfilado para tal tarea). Después de señalar su coraje y valor ante las condiciones adversas, una última nota del 9 de mayo de 1916 informaba que: "Hemos enterrado ayer a nuestro estimado camarada Calderón García, observador de la 30ª Compañía de Aeronautas, muerto descendiendo en paracaídas de su globo elevado por la tempestad del 8 de mayo a las 18 horas"¹⁵.

Otra aproximación al contexto de la guerra se encuentra en el expediente del argentino Luis H. Aberastain Oro, quien en una carta dirigida al director de la École el 24 de noviembre

11 Quienes lo ganaban, eran becados para hacer una estancia de estudio en la Ciudad Eterna (que podía durar algunos años). Por otro lado, contar con tal reconocimiento convertía al arquitecto en candidato directo para ocupar alguno de los altos puestos dentro del Estado francés (obviamente dentro de un área afín).

12 A.N. Cota: AJ/52/586/127 a 129.

13 A.N. Cota: AJ/52/361, f. 270.

14 A.N. Cota: AJ/52/416/476.

15 A.N. Cota: AJ/52/416/478.

de 1919¹⁶, describe su situación. El estudiante (quien se encontraba en Buenos Aires) se ausentó de la escuela en abril de 1914 a causa del inicio de la guerra. No obstante, él tenía la intención de regresar en agosto de ese mismo año para continuar su formación. Evidentemente, esto no fue posible, y casi cinco años después pedía informes sobre cómo hacerlo. La respuesta del director de la escuela (del 5 de enero de 1920) le informaba que “usted puede frecuentar la École hasta la edad de 33 años en lugar de 30. Esta prolongación fue acordada a todos los alumnos que no fueron movilizados en el curso de la guerra”¹⁷. El contar con la totalidad de evaluaciones de la segunda clase¹⁸, además de haber logrado su admisión en la primera clase el 20 de junio de 1923¹⁹ demuestra que efectivamente regresó a París. Así, los años veinte iniciaban con una institución consciente de las necesidades de varios de sus alumnos.

En definitiva, se demuestra cómo los expedientes individuales se perfilan como una de las fuentes primordiales de información de los estudiantes, aunque no todos los legajos se encuentran completos. En algunos casos se han perdido (es el caso del brasileño Daniel Pedro Ferro Cardozo), o se encuentran incompletos (véase al mexicano Vicente Casarín). Afortunadamente, se trata más bien de excepciones puesto que la mayoría de los documentos se conserva en un buen estado.

Finalmente, se precisa que el hecho de haber estado inscrito (o matriculado) en la École des Beaux-Arts de París, no significa necesariamente haber obtenido el diploma. Sobre este aspecto existen algunas circunstancias particulares como el hecho de que, en un principio, la escuela no concedía ningún título (lo que dificultaba comprobar quién había terminado efectivamente su formación). Además, varios estudiantes no completaban sus estudios en la institución, y solo contaban con algunos cursos del bloque académico. Esto puede tener varias explicaciones, incluyendo el que la intención fuera precisamente esa, formarse en una asignatura que fuera del interés particular del estudiante. Era bastante común que estos exalumnos aprovecharan a nivel profesional el hecho de haber pasado por las aulas de la prestigiosa institución, pues se presentaban como egresados de la misma²⁰. Todas estas peculiaridades sirven para ejemplificar la amplitud y complejidad de la información que se puede obtener de los expedientes.

16 A.N. Cota: AJ/52/574/000029.

17 *Ibid.*, 000028.

18 *Ibid.*, 000023.

19 *Ibid.*, 000024.

20 Entrevista con Marie-Laure Crosnier Leconte, el 23 de enero de 2014.

¿QUIÉNES? ¿DE DÓNDE?

Una vez señalado el contexto general del tema, y teniendo en cuenta la información que se ha adelantado, se puede pasar directamente a los actores de esta historia. ¿Cuántos y quiénes fueron estos alumnos? El análisis de los libros de matrícula arrojó un total de treinta y ocho arquitectos latinoamericanos inscritos en la École des Beaux-Arts de París entre 1829 y 1914 (ver la lista en el anexo 1). Este universo profesional es rico y variado, y plantea nuevas interrogantes. Se vuelve a la cuestión de ¿a quién se le puede considerar latinoamericano en el siglo XIX? Si en la actualidad el término es impreciso, ¿cómo se puede trasladar a aquella época?

Afortunadamente, en lo que se refiere a la identificación de los países que conformarían Latinoamérica, se observa que tal circunstancia se resuelve por sí misma. Siendo el siglo XIX el periodo de nacimiento y consolidación de las jóvenes repúblicas latinoamericanas, son aún pocos los países representados en la escuela parisina. Todavía no hay un “envío” importante de arquitectos para formarse en el extranjero, y sus países de origen no plantean ningún problema en su inclusión dentro de Latinoamérica. Así, se han identificado ocho naciones: Argentina, Brasil, Chile, México, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela, países que, en general, son los más grandes y económicamente fuertes de la región (en su debida escala), o bien, son aquellos que cuentan con un mayor desarrollo institucional (figura 2).

Pero, antes de continuar, es necesario señalar un punto importante. La matrícula presenta al arquitecto Pierre Bienaimé Lalanne, originario de la isla de Santo Domingo, la cual se identifica como “colonia francesa”²¹. Admitido en la escuela el 19 de septiembre de 1809, él sería el primer alumno arquitecto de la École de origen ¿latinoamericano o caribeño? Dejando de lado esta cuestión, se señala el hecho de ser nativo de una colonia francesa, lo que hace que su caso sea particular. La relación de Francia con sus territorios de ultramar lo hace, de hecho, parte del sistema francés. Además, su nombre puede indicar una ascendencia francesa (quizás sus propios padres), lo que facilitaría aún más el contacto con la metrópoli. Entonces, se le podría considerar un arquitecto francés, originario de las colonias. Así, sería ajeno al universo profesional del que se está hablando. Este criterio es el mismo que se ha utilizado con respecto a otros cuatro personajes procedentes del Caribe francés,

21 A.N. Cota: AJ/52/237.

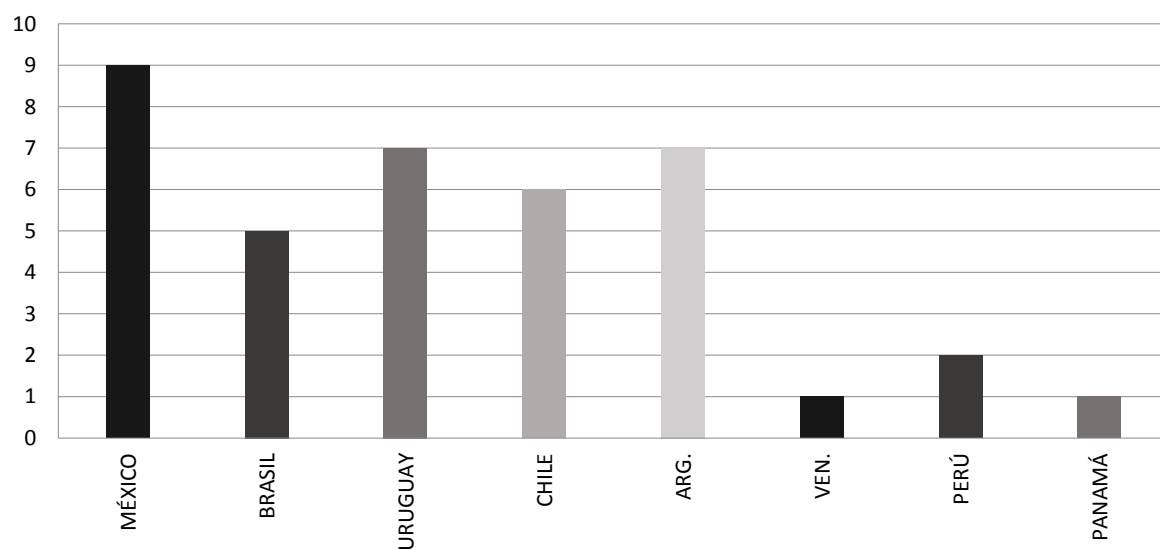


Figura 2. Número de alumnos arquitectos ordenados por nación
Fuente: elaboración propia.

quienes tampoco han sido considerados en el presente estudio²².

De esta forma, se puede organizar la población total de arquitectos, en relación con su país de origen, como se muestra en la misma figura 2. La gráfica permite entrever una primera división en dos grupos, uno dominante (donde cada país cuenta con entre cinco y nueve alumnos) y otro secundario, donde cada nación es representada por uno o dos personajes. Entre los primeros se destaca México que, con nueve alumnos, es el mayor de los clientes latinoamericanos de la École. A pesar de no contar con una economía relativamente importante sino hasta finales del siglo XIX, el país contaba con una escuela propia, la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la ciudad de México. Fundada a finales del siglo XVIII, mantuvo sus mismos estatutos hasta mediados del siglo XIX (Rodríguez, 2012, p. 242), así como una tendencia principalmente clasicista. Se trata de una de las instituciones que perduraba del antiguo régimen colonial, y de donde surgían algunos de los principales arquitectos del país. De hecho, el primer alumno latinoamericano en la École des Beaux-Arts de París, Vicente Casarín²³ (inscrito en 1829), fue un pensionado de la academia mexicana (Katzman, 1993, p. 346).

En cuanto al resto de estos primeros países (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay) se trata, efectivamente, de países sudamericanos que habían alcanzado una economía comparativamente fuerte durante el siglo XIX y que, para el caso de Chile y Argentina, fueron además pioneros en el envío de jóvenes a Francia. Los primeros alumnos chilenos llegaron en París en 1825, y la llamada “generación intelectual” de argentinos en 1837 (Guerra, 1989, pp. 172-173). Respec-

to a Panamá, Perú y Venezuela, solo el estudio individual de estos personajes puede revelar las condiciones de su presencia en Europa. Podría tratarse de alumnos becados, o que contaban con los medios necesarios para emprender tales estudios.

Cabe aclarar que la gráfica de la figura 2 presenta una disposición particular. Está organizada cronológicamente. Es decir, los países se muestran en el mismo orden en que sus alumnos aparecen registrados en la matrícula. Así, el mencionado Vicente Casarín, junto con Mariano Gómez de la Fuente, son los responsables de colocar a México en el primer lugar a la izquierda. La segunda nación que aparece es Brasil, representada por François Caminhoa, tercer alumno latino en la École. Como los seis primeros alumnos son de estas dos nacionalidades, el séptimo es Sébastien Martorell, quien incluye al tercer país: Uruguay. El resto de la figura se formó con el mismo principio, el cual permite tener una nueva aproximación temporal sobre el fenómeno (con ciertas reservas como veremos más adelante). Si los países con mayor capacidad económica permitían, por ejemplo, el envío de sus estudiantes desde la primera mitad del siglo, el resto de las naciones podrán hacerlo a finales del periodo (si es que se trata de estudiantes becados). De esta forma, podríamos suponer una consolidación de dichos Estados, así como un mayor desarrollo de sus economías. Sin embargo, esto no quiere decir que a finales del siglo XIX no haya alumnos de los primeros países ubicados a la izquierda de la tabla. Solo se representa el primer arquitecto de cada nacionalidad con respecto a los demás.

Regresando a la lista de arquitectos (anexo 1), y tras un primer vistazo, se percibe la variedad de nombres que contiene. Si bien los alumnos fueron identificados por su lugar de nacimiento (y por ello se les ha considerado latinoamericanos), en la lista descubrimos que muchos de sus apellidos son “extranjeros”. Esto, si se confiere al español y al portugués el carácter de lenguas

22 Se habla de los arquitectos Agustín Stevenin (inscrito en 1823), Charles François Chavonet (en 1839), Marie Georges Edgar Lefevre (en 1890) y Marie Antoine Lucaín Charles Dangla (en 1901). Los tres primeros eran originarios de la isla de Guadalupe y el último de La Martinica.

23 También escrito Casarín, y quien en la matrícula aparece como Casarini.

“latinoamericanas”, lo que ya es debatible para algunos. Pero para el interés de este estudio, será suficiente tomar en cuenta los matices con que la identidad nacional puede ser interpretada. La inmigración y el mestizaje característicos de los Estados del Nuevo Mundo se verán reflejados en la variedad de familias que se puede encontrar en ellos. Además, no hay que olvidar que el siglo XIX representó para las potencias industriales una excelente oportunidad para invertir en las jóvenes repúblicas latinoamericanas. Esto se vio reflejado en un flujo importante de agentes comerciales y de toda clase de profesionales europeos y norteamericanos. Personajes que se desplazarían con sus familias o que las formarían en el país de acogida, y a los que se les podría suponer un nivel económico suficiente para facilitar a sus hijos el ingreso a los estudios superiores, explicando así su presencia en la tabla.

Además, y dentro de este panorama de inmigración, hay que considerar las ventajas que representa el contar con lazos familiares en el país donde se pretende realizar los estudios. Así, no es extraño encontrar una mayoría relativa de aquellos nombres de consonancia francesa (que representan alrededor de una quinta parte del total). Tampoco faltan los apellidos ingleses o italianos, o de otro origen, pero, a falta de un análisis pormenorizado del expediente de cada personaje, no es posible determinar en este momento su procedencia exacta. Este fenómeno en realidad estará presente durante todo el periodo, y puede considerarse normal, en tanto que la definición de la identidad nacionalista de cada estado se encuentra aún en proceso de formación.

Para demostrar la variedad de casos que se pueden encontrar se presentan algunos ejemplos. Primeramente, y a partir de la misma matrícula, aparece el mexicano Michel Polak. Su hoja de registro es la única que muestra alguna información en la columna de observaciones, donde se precisa que el arquitecto era originario de Suiza²⁴. Así, no es sorprendente que haya sido la legación de este país quien lo presentara en la escuela el 5 de diciembre de 1907²⁵. Es bien sabido que trabajó de forma considerable en Bruselas, realizando varias obras de importancia como el *Résidence Palace*²⁶, el hotel Atlanta y la villa Empain (Meganck, van Santvoort y De Meyer, 2013, p. 101), lo que demuestra su calidad como arquitecto. Sin embargo, esto dificulta que haya sido uno de los actores de la influencia *beauxartiana* en América Latina.

24 A.N. Cota: AJ/52/241.

25 A.N. Cota: AJ/52/433/0135.

26 Demolido para dar paso a la ampliación de la sede del Concejo Europeo en dicha ciudad.

Existen otros casos similares, por ejemplo, el también mexicano Émile Levy, quien era, de hecho, ciudadano estadounidense²⁷. Su nacimiento en Matamoros, Tamaulipas, en la frontera mexicana con Brownsville, Texas, nos plantea el interrogante sobre el porqué de su nacimiento en territorio mexicano. ¿Es posible que fuera motivado por la actividad comercial o profesional de sus padres?

Otro caso es el del único panameño de la lista, Gustave Albert Lansburgh. Si el nombre nos sugiere a alguien de origen extranjero, es su expediente el que aclara su nacionalidad. Presentado por el Servicio Consular de Estados Unidos en París, se le menciona como “de San Francisco”, pero “nacido en la ciudad de Panamá”²⁸. Sería necesario conocer la normatividad local de la época con respecto al otorgamiento de la ciudadanía, para saber si pudo tener doble nacionalidad.

Así, estos ejemplos suponen un nuevo giro en la interpretación de los datos. Probablemente, el título de este artículo debiera hacer referencia a los alumnos arquitectos “nacidos” en Latinoamérica, siendo la identidad nacional un tema que podría redefinir el volumen final de profesionales del que estamos hablando. Y, sin embargo, esto sería secundario en relación con la aproximación que se pretende tener hacia los posibles responsables de la transferencia cultural de la arquitectura *beauxartiana* hacia América Latina.

En este contexto, se debe mencionar la participación de los constructores venidos de otros países. Por ejemplo, es sabido que en México hubo una presencia temprana de arquitectos extranjeros como el francés Henri Griffon, y el español Lorenzo de la Hidalga (Rodríguez, 2012, p. 141), donde este último tuvo una serie de encargos importantes. Pero, al pasar de la mitad del siglo XIX, las necesidades de la sociedad independiente (que viraba hacia una modernización tecnológica), exigían la construcción de nuevos géneros arquitectónicos que serían edificados, en su mayor parte, por los egresados de la academia local (Vargas, 1998, p. 293). Sin embargo, a finales de siglo, el régimen del presidente Porfirio Díaz veía en la “*europización*” una forma de progreso que se tradujo en una relativa competencia entre los arquitectos extranjeros y los del país (Báez, 2009, p. 182), de quienes se llegó a afirmar que estaban dedicados principalmente a la construcción de casas particulares y “de no grandes dimensiones” (Pérez y Bénard, 2009, p. 106). Considerando las similitudes entre los países latinos, ¿es posible que el mismo fenómeno se presentara en el resto de Latinoamérica?

27 Como en el caso anterior, es la embajada estadounidense quien lo presenta en la escuela. A.N. Cota: AJ/52/428/158.

28 A.N. Cota: AJ/52/407/180.

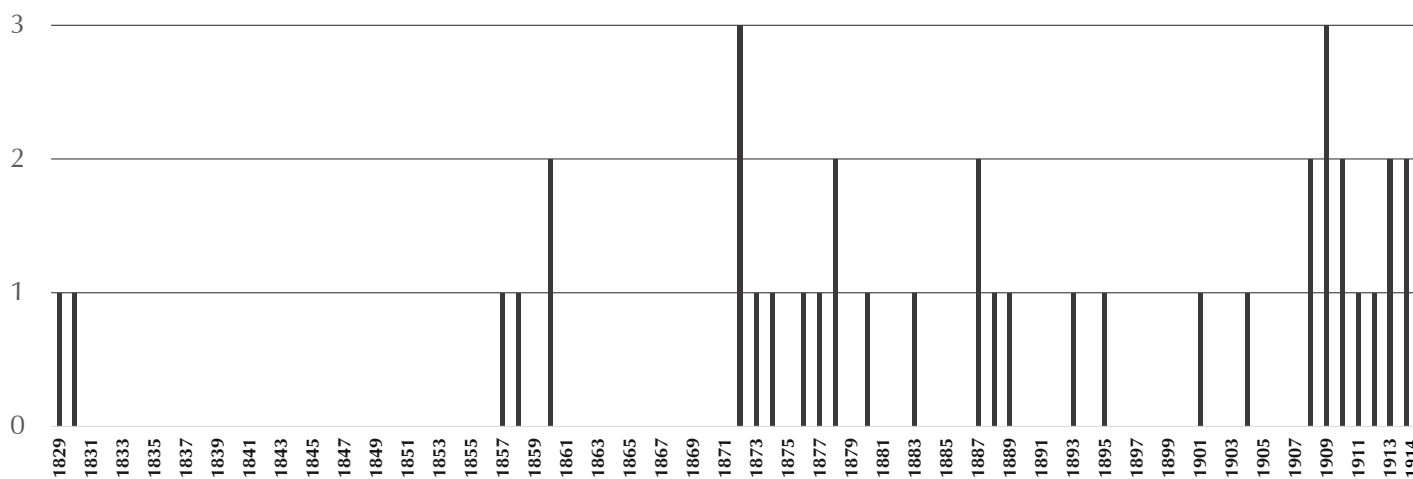


Figura 3. Número de arquitectos latinoamericanos inscritos por año en la escuela (1829-1914)

Fuente: elaboración propia.

Volviendo al tema central, y teniendo conciencia de las peculiaridades señaladas, es posible obtener un poco más de información. La gráfica de la figura 3 presenta el volumen total de los alumnos identificados, organizados según el año de ingreso en la École. Cada columna indica el total de inscripciones que se realizaron cada año (máximo tres, lo que solo ocurrió en dos ocasiones), señalando así los periodos de mayor afluencia. Si la figura 2 podía insinuar una presencia desde la primera mitad del siglo (a partir del primer alumno inscrito en 1829), esta misma gráfica revela un panorama completamente diferente. A excepción de los dos primeros alumnos (que ingresaron en una época bastante temprana), el resto de arquitectos se unieron a la escuela en la segunda mitad del siglo. Además, es posible apreciar que en los últimos siete años (de 1908 a 1914) encontramos a trece estudiantes (un tercio del total). Esto podría ser el reflejo del crecimiento económico de los países de la región, expresado en el envío de sus estudiantes al extranjero, lo que estaría de acuerdo con lo insinuado en la figura 2.

Asimismo, es necesario señalar el caso de los dos primeros arquitectos latinoamericanos en la institución francesa: los mexicanos Vicente Casarín y José Mariano Gómez de la Fuente. En ambos casos el expediente individual es muy escaso. De Casarín solo se conserva una copia certificada de su partida de bautizo. De Gómez de la Fuente, su papeleta de notas (donde se observa que solo tomó el curso de mampostería).

Sin embargo, en el caso del primero, los detalles de su nacimiento muestran un dato revelador. Casarín era hijo de Joaquín María Casarín, "oficial de la contaduría de la Real Casa de Moneda de esta capital"²⁹. ¿Por qué es importante este dato? Como ya hemos mencionado, en la ciudad de México existía una academia de bellas artes creada en el periodo virreinal, que fue fundada originalmente en el mismo edificio de la Casa de Moneda (Báez, 2009, p. 24). Así, es fácil suponer

que el contacto laboral del padre del arquitecto Casarín (y posiblemente de él mismo en su niñez), con esta academia, habría originado su interés por el estudio de la arquitectura.

Para el caso de Gómez de la Fuente, el dato más importante surge de la matrícula de alumnos. Él era originario de Guadalajara, población que durante el siglo XIX llega a convertirse en la segunda ciudad en importancia del país. Al no contar con mayor información sobre este personaje, solo podemos suponer que quizás tuviera un rol representativo en el medio local. Es probable que él también fuera becado por la academia mexicana. Si esto se confirma, señalaría a dicha institución como responsable de la formación temprana de mexicanos en el extranjero.

¿QUÉ ESTUDIAR EN PARÍS?

Como se mencionó líneas arriba, algunos alumnos no completaron sus estudios en la École des Beaux-Arts. De acuerdo con la información contenida en las papeletas de notas, algunos arquitectos solo cursaron una única asignatura. Estos fueron cinco alumnos en realidad, los cuales estudiaron alguna de las siguientes disciplinas: construcción general, mampostería, estereotomía³⁰ o arquitectura. Dada la naturaleza de estas materias (tres de ellas de carácter técnico), pudiera tratarse de cursos de perfeccionamiento, lo que podría indicar algunas de las carencias o deficiencias de la formación profesional en los países latinoamericanos.

Otros tres alumnos estudiaron dos o tres asignaturas³¹, de las cuales solo la de estereotomía fue cursada por dos de estos alumnos. Esto parece insistir en la intención de mejorar su formación en las materias de especialización constructiva. De igual forma, un solo alumno

³⁰ Estereotomía: Forma de tallar o cortar los sillares de piedra para poder acomodarlos en la obra que se va a construir (arcos, bóvedas, torreones, etc.).

³¹ Algunas de las siguientes: perspectiva, estereotomía, geometría descriptiva, bosquejo, elementos analíticos y ejercicios de historia de la arquitectura.

²⁹ A.N. Cota: AJ/52/358/313.

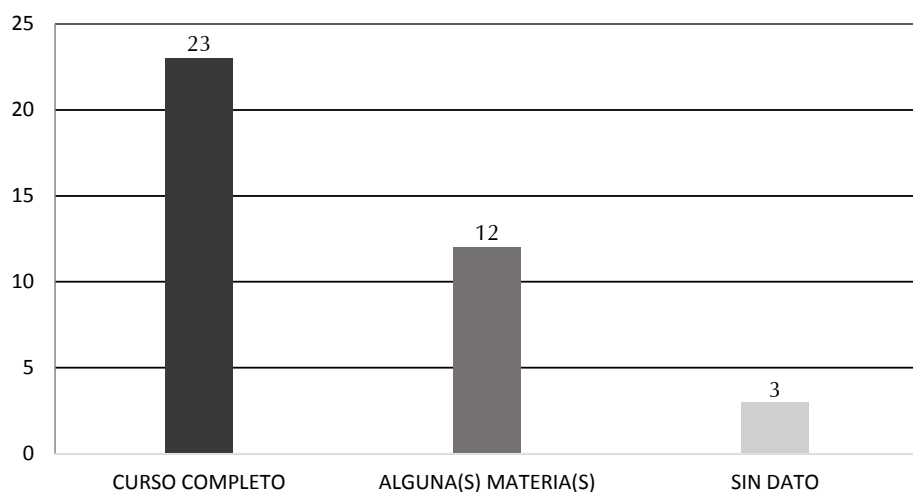


Figura 4. Modalidad de estudio de los alumnos arquitectos en la escuela
Fuente: elaboración propia.

curso seis asignaturas, otros dos cursan la mitad del programa (de la segunda clase), y otro casi lo completa a excepción de dos materias. Es posible que en estos últimos casos se tratara de la interrupción de los estudios. Llama la atención el hecho de que seis de los primeros diez alumnos identificados en la lista, hicieron estudios parciales en la institución. Y que, por otro lado, a partir de 1889, solo dos de los alumnos lo haya hecho. Pareciera que los estudiantes de fin de siglo tuvieron mejores posibilidades de educación, o de financiamiento. En total, doce alumnos estudiaron solo algunas materias del programa, es decir poco más del 30%.

Igualmente, el total de los egresados de la primera etapa del programa, es decir la segunda clase, se eleva a veintitrés, lo que representa dos terceras partes del total (alrededor de un 60%). El primero en lograrlo fue el brasileño François Caminhoa³², inscrito en la École en 1857, seguido del mexicano Antonio Rivas Mercado, admitido en 1872³³. A partir de esta fecha, serán más los alumnos regulares.

Finalmente, como se muestra en la figura 4, existe un tercer grupo conformado por aquellos individuos de quienes falta su documentación personal, o cuyo expediente carece de la papeleta de notas. Dado que su número se reduce a tres, en realidad no cambia de forma importante la proporción anterior.

CONCLUSIONES

El presente estudio posee un carácter principalmente estadístico que, debido a su propia naturaleza, no permite profundizar en varias situaciones. Sin embargo, es posible referir ciertas ideas generales. En primer lugar, el problema de la definición de la identidad latinoamericana ya plantea una serie de circunstancias particulares. Pero en realidad, lo importante es esta-

32 A.N. Cota: AJ/52/358/153.

33 A.N. Cota: AJ/52/380/0306.

blecer quiénes, entre este grupo de arquitectos, ejercieron su profesión en América Latina. Así, es su identificación la que permitirá pasar a un trabajo de profundización sobre su obra, que pueda determinar su influencia en el contexto local. En este sentido, la obra de los arquitectos (e ingenieros) extranjeros es también un medio de influencia, lo que deja la cuestión de la nacionalidad en un segundo plano.

Luego, y a partir de la casi ausencia de alumnos en la primera mitad del siglo XIX, así como de la tendencia aparente a estudiar materias específicas por parte de los primeros alumnos, se puede hacer una comparación con lo que ocurría con otros grupos. Al respecto, Guerra señala que los primeros "viajeros" latinoamericanos no eran propiamente estudiantes, sino personajes que iban a hacer sus "clases en Europa", sin permanecer el tiempo suficiente para realizar sus estudios completos (1989, p. 173). Es decir, iban a estudiar alguna materia específica. Además, aprovechaban la oportunidad de vivir en una ciudad cosmopolita, para obtener así "el rango de miembro de élite intelectual" (p. 173).

A partir de la segunda mitad del siglo la situación cambia; así, dos tercios de los arquitectos referidos completaron su formación (la segunda clase) en la escuela parisina. Esto ya les confiere un perfil profesional, y anticipa una producción arquitectónica importante. Sin embargo, esta no siempre se encontrará en Latinoamérica, ni será necesariamente de carácter arquitectónico, en realidad será muy variable en razón de diversas causas.

Para el primer caso, tenemos el ejemplo de los mexicanos Albert Pisis y Rodolfo Daus. El primero se convertirá en el principal exponente de la arquitectura beauxartiana, en San Francisco, California. Entre sus obras se encuentran el Hibernia Bank, el edificio The Emporium (que actualmente alberga a la Suprema Corte de California), y la University House en Berkeley, ejemplos que demuestran su calidad profesional. Lo mismo ocurre con Rodolfo Daus, quien trabajará en Nueva York. El robusto edificio para el 13 Regiment Armory se inspira en la arquitectura militar medieval, mientras que su County National Bank guarda una filiación más clásica.

En segundo lugar, algunos de estos personajes eran también (o principalmente) ingenieros, y es en esta área donde dejaron su impronta. Así, el brasileño Pedro Ferro Cardozo es identificado como inventor e ingeniero, y será reconocido por su labor en la construcción de edificios públicos en Brasil. Pero además, se le reconoce por ser el creador de un "insecticida y restaurador de cafetos" patentado en Brasil, y de un "evaporador de sal" patentado en Estados Unidos. O bien,

como el mexicano Émile Baudouin, quien estudió la carrera de ingeniería civil en la École Centrale de París (Rodríguez, 2012, p. 271). Su caso es interesante pues es uno de los alumnos de la École des Beaux-Arts que solo cursa una materia: arquitectura³⁴. Esto puede señalar el perfil de los ingenieros que se dedicaron ampliamente a la construcción. Es posible que su presencia en las academias artísticas fuera el medio para satisfacer el factor estético de sus construcciones.

Por otro lado, son varios los arquitectos que ejercieron su profesión de manera exitosa, particularmente en la segunda mitad del siglo XIX. Así, el mexicano Ramón Rodríguez Arangoiti se hará cargo de algunas de las obras realizadas en la ciudad de México durante el imperio de Maximiliano y, posteriormente, ejercerá por su cuenta en diferentes lugares. Su compatriota, Antonio Rivas Mercado, será director de la Academia Nacional de Bellas Artes de México y, además, será el autor de la columna conmemorativa erigida para celebrar el centenario del inicio de la independencia mexicana. Al sur del continente, el uruguayo Joaquín Mariano Belgrano, erigirá una serie de tumbas en el cementerio de la Recoleta en Buenos Aires, y su compatriota, Sebastián Martorell, será coautor del célebre Petit Palais de Montevideo.

No obstante, no hay que olvidar la evolución estilística de la misma escuela que, al final del periodo estudiado, formará arquitectos que ya experimentarán con el nuevo lenguaje formal del siglo XX. La arquitectura *beauxartiana* será insuficiente para varios alumnos de los años 1900, quienes incursionarán en el racionalismo,

o emplearán el lenguaje del *art déco* al desarrollarse profesionalmente. Por ejemplo, el uruguayo José Antonio Ruano, erigirá en Montevideo el Edificio del Mástil y el llamado Palacio Díaz, ambos a la manera del rascacielos *art déco* estadounidense. En Buenos Aires, Luis Aberastain Oro erigirá el Bank of New York (actual Citybank), dentro de la misma línea, y Héctor Morelli participará en el proyecto de la Caja Nacional de Ahorro Postal, que algunos califican de prerracionalista. Todo lo anterior demuestra la variedad de la obra de estos arquitectos como una más de las particularidades que su estudio implica.

El presente documento se convierte, entonces, en una herramienta de identificación primaria donde, a partir de la lista presentada, y de los nuevos instrumentos de consulta, se puede iniciar o profundizar la investigación de cada individuo. Esto podrá ayudar a valorar su producción arquitectónica y, a partir de ahí, darse una idea de la influencia que pudo tener en el lugar donde desarrolló su obra. Solo después de realizar este tipo de análisis, se estará en posición de evaluar a los arquitectos latinos representantes de la arquitectura Beaux-Arts.

Finalmente, se recuerda que la lista se limita a los arquitectos latinoamericanos (dicho esto con todas las reservas señaladas sobre la nacionalidad). Falta aún identificar el universo de profesionales extranjeros (arquitectos e ingenieros) que, habiendo estudiado en la École des Beaux-Arts de París, trabajaron en América Latina. Su estudio es necesario para completar el panorama de los actores de esta influencia, y las condiciones en que se desarrolló.

34 A.N. Cota: AJ/52/354/0338.

REFERENCIAS

- Báez Macías, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Guerra, F. X. (1989). La lumière et ses reflets: Paris et la politique latino-américaine. En Kaspi, A. y Marès, A. (dirs.) *Le Paris des étrangers: depuis un siècle* (pp. 171-181). Paris: Imprimerie nationale.
- Katzman, I. (1993). *Arquitectura del siglo XIX en México* (2a ed.). México: Trillas.
- Libros de matrícula de la École Nationale des Ponts et Chaussées: A.E.N.P.C.: C o t a s : 9562/3 y 9562/4.
- Libros de matrícula de los alumnos arquitectos de la École de Beaux-Arts: A.N.: Cotas AJ/52/237 a la AJ/52/241.
- Meganck, L., van Santvoort, L. y De Meyer J. (2013). *Regionalism and Modernity: architecture in Western Europe, 1914-1940*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Pérez Siller, J. y Bénard Calva, M. (2009). *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo: hoy monumento a la Revolución*. México: Artes de México.
- Perrin, F. (2009). Informe de investigaciones en los archivos de la Escuela de Bellas Artes. *Red franco-chilena del patrimonio arquitectónico*. Recuperado de: http://arquifranchi-chile.blogspot.mx/2009_05_01_archive.html?view=sidebar
- Rodríguez Morales, L. (2012). *El campo del constructor en el siglo XIX: de la certificación institucional a la esfera pública en la ciudad de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Romero Álvarez, J. G. (2000). *Ramón Rodríguez Arangoiti: arquitecto del siglo XIX*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Vargas Salgado, R. (coord.) (1998). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen III, El México Independiente. Tomo II, Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.
- Vitou, E. (1990). Les élèves architectes étrangers à l'École des Beaux-Arts entre les deux guerres. En Kaspi, A. y Marès, A. (dirs.). *Le Paris des étrangers: depuis un siècle* (pp. 237-243). Paris: Imprimerie nationale.

SIGLAS

- AN. Archives Nationales, Francia (Archivos Nacionales).
- AENPC. Archives de l'École Nationale des Ponts et Chaussées, Francia (Archivo de la Escuela Nacional de Puentes y Calzadas).

ANEXO I

ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS INSCRITOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS ENTRE 1829 Y 1914³⁵

	MATRÍCULA	APELLIDO	NOMBRE	LUGAR DE NACIMIENTO	DEPARTAMENTO (PAÍS)	ALUMNO DE, O PRESENTADO POR	FECHA DE INGRESO
1	775	CASARINI	VINCENT FERRER JEAN NEPOMUCÈNE SEVER	MEXICO	AMÉRIQUE DU SUD	DEBRET	9 ENERO 1829
2	819	FUENTE	JOSEPH DOMINGO JUAN NEPOMUCENE MARIANO GOMEZ DE LA	GUADALAXARA	MEXIQUE	DEBRET	18 ENERO 1830
3	1854	CAMINHOA	FRANÇOIS	BAHIA	BRÉSIL	LEBAS	13 NOV. 1857
4	1868	ARANGOITI	RAMON RODRIGUES	MEXICO	AMÉRIQUE	COUSTANT	26 NOV. 1858
5	1961	CARDOZO	DANIEL PEDRO FERRO (FÉRO)	NATAL	BRÉSIL	DOUILLARD	20 NOV. 1860
6	1972	BAUDOIN	EMILE ÉDOUARD	MEXICO	MEXIQUE	ANDRÉ	20 NOV. 1860
7	2736	MARTORELL	SÉBASTIEN	MONTEVIDEO	URUGUAY	LOYAU	30 ABRIL 1872
8	2767	RIVAS	JUAN ANTONIO	TEPIC	MEXIQUE	LOYAU	17 OCT. 1872
9	2774	PISSIS	ALBERT	GUAYMAS	MEXIQUE	GUADET	17 OCT. 1872
10	2826	BELGRANO	JOACHIM MARIANO	MONTEVIDEO	AMÉRIQUE	PILLET	17 OCT. 1873
11	2865	LEGRAND	HENRI JEAN LOUIS	VALPARAISO	AMÉRIQUE DU SUD	PASCAL	29 ABRIL 1874
12	3003	DAUS	RODOLPHE	MEXICO	MEXIQUE	ANDRÉ	23 ABRIL 1876
13	3073	JAUREGUY	ESTEBAN	BUENOS AIRES	AMÉRIQUE	PASCAL	19 ABRIL 1877
14	3139	CARRÈRE	JEAN	RIO-JANEIRO	BRÉSIL	RUPRICH-ROBERT	18 ABRIL 1878
15	3177	MAGALHAES	JOSEPH	FERMAMBUCO	BRÉSIL	DAUMET	16 AGO. 1878
16	3284	BILLA	JEAN BAPTISTE	VALPARAISO	CHILI	PASCAL	2 ABRIL 1880
17	3565	MASQUELEZ	JULIEN LOUIS	MONTEVIDEO	AMÉRIQUE	DOUILLARD	11 AGO. 1883
18	3861	BAHIANA	HENRI OSCAR	BAHIA	BRÉSIL	ANDRÉ	5 AGO. 1887
19	3949	JÉQUIER	JULES ÉMILE MANUEL	SANTIAGO	CHILI	CHABAT	6 AGO. 1887
20	4034	HERRERA	MANUEL FELIPE	CARACAS	VENEZUELA	PASCAL	7 AVRIL 1888
21	4139	GUICHARD	ERNEST AMÉDÉE	CALLAO	PÉROU	ARTS DÉCORATIFS	6 ABRIL 1889
22	4422	HUILLARD	PAUL ÉMILE	SANTIAGO	CHILI	GODEFROY Y FREYNET	28 MARZO 1893
23	4745	BELLOC	HENRI	VALPARAISO	CHILI	GINAIN	29 JULIO 1895
24	5319	LANSBURGH	GUSTAVE ALBERT	PANAMA	ISTHME DE PANAMA	PASCAL	7 MAYO DE 1901
25	5623	MORELLI	HECTOR	MONTEVIDEO	URUGUAY	ANDRÉ, GODEFROY Y FREYNET	9 MAYO DE 1904
26	6149	GRIET	HENRI BERNARD JEAN MARIE	BUENOS-AIRES	REP. ARGENTINE	DUQUESNE	6 ENERO DE 1908
27	6151	LEVY	ÉMILE	MATAMOROS	MEXIQUE	CHIFFLOT	6 ENERO DE 1908
28	6267	POLAK	MICHEL	MEXICO	MEXIQUE	GODEFROY Y FREYNET	5 ENERO DE 1909
29	6279	CALDERON	JOSE GARCIA	LIMA	PÉROU	ROLAND	5 ENERO DE 1909
30	6392	VILLALONGA	PAUL	BUENOS AIRES	E.U.A.	HÉRAUD	4 ENERO DE 1909
31	6414	BRUN	JEAN HIPPOLYTE PAUL	BUENOS AIRES	E.U.A.	CHIFFLOT	4 ENERO DE 1910
32	6569	ERAÑA	JOSÉ	BUENOS AIRES	RÉPUBLIQUE ARGENTINE	LALOUX LEGRIME RINGUET	31 DIC. 1910
33	6672	CHALLE	HENRY	SANTIAGO	CHILI	HÉRAUD	8 JUL. 1911
34	6764	BOSÉ	MANUEL JOSÉ ISIDRO	RIO CUARTO	REP. ARGENTINE	JAUSSELY	6 JUL. 1912
35	6885	ABERASTAIN ORO	LUIS HECTOR	BUENOS AIRES	REP. ARGENTINE	G. UMBDEUSTOCK	17 MAR. 1913
36	6888	HARDOY	JORGE	MONTEVIDEO	URUGUAY	JAUSSELY	17 MAR. 1913
37	6964	RUANO	RAFAEL JOSÉ ANTONIO	MONTEVIDEO	URUGUAY	UMBDEUSTOCK	17 MAR. 1914
38	7004	ROSSI	FRANCO HUMBERTO	MONTEVIDEO	URUGUAY	GROMONT	16 MAR. 1914

Fuente: elaboración propia.

35 Se respeta la escritura y el idioma del documento original.

ANEXO 2

CÓMO CONSULTAR EL DICCIONARIO DE ALUMNOS ARQUITECTOS DE LA ÉCOLE DE BEAUX-ARTS DE PARÍS EN LÍNEA

Se retoma la mención hecha en la nota al pie 5, respecto al *Diccionario de alumnos arquitectos de la École des Beaux-Arts de París (1800-1968)*. Tal trabajo de recopilación permite la consulta en línea de todos los expedientes individuales de los arquitectos aquí referidos. Para esto, es necesario dirigirse a la página francesa de *Acceso Global y Organizado de Fuentes para la Historia del Arte* (AGORHA por sus siglas en francés): <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>, y seleccionar en *Histoire de l'architecture*, el título: "*Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*".

Hecho esto, nos dirigimos al menú de la izquierda "Recherche sur" (Buscar en), que al activarlo nos ofrece un submenú donde elegimos la opción "Personnes et organismes" (Personas y organismos). A partir de ahí, se llena el formulario de búsqueda (por ejemplo, con el apellido del arquitecto), y el programa muestra la lista de personajes homónimos, o con alguna coincidencia. Se recomienda cuidar la ortografía, e intentarlo de dos o tres formas distintas (considerando las diversas maneras en que algunos apellidos eran escritos).



EVANGELIZACIÓN Y PRECARIEDAD

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA SIN CORPORACIONES NI ACADEMIAS EN LA NUEVA GRANADA

Lucía Arango-Liévano

Université Paris I Panthéon-Sorbonne, París (Francia)

Arango-Liévano, L. (2015). Evangelización y precariedad. La arquitectura religiosa sin corporaciones ni academias en la Nueva Granada. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 85-91. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.8

Licenciada en Histoire de l'art et archéologie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, París (Francia).

Master 2 Recherche: Histoire de l'Art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Doctora en Histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, École Doctorale 441 (Centre Ledoux), París (Francia).

Publicaciones:

(2010). *Historias de Mujeres*. Bogotá: Universidad del Rosario.

luciarangolievano@gmail.com



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.8>

EVANGELIZACIÓN Y PRECARIEDAD

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA SIN CORPORACIONES NI ACADEMIAS EN LA NUEVA GRANADA

RESUMEN

En el presente artículo se aborda la arquitectura religiosa desde la perspectiva de una historia cultural, con el objetivo hacer un aporte metodológico al estudio de los procesos que permitieron la constitución de una arquitectura religiosa en la Nueva Granada (Colombia actual), territorio en el cual no existían circuitos oficiales de producción artística. Tomando distancia de una historiografía basada en el análisis de la forma y su clasificación taxonómica, se privilegia la investigación documental como principal herramienta metodológica. La lectura culturalista de los documentos que dan cuenta de la construcción de la iglesia de Pacho (Cundinamarca) contribuye a la comprensión de la estructura de los sistemas productivos en el territorio granadino. En el texto se reconocen algunos de los principales oficios implicados en la construcción (cantero, albañil, carpintero) y se da cuenta de los rangos jerárquicos dentro de cada oficio, los cuales permitieron la circulación de ideas y de conocimientos.

PALABRAS CLAVE: arte colonial, Colombia 1500-1800, historia cultural, iglesia de Pacho (Cundinamarca), mestizaje cultural.

EVANGELIZATION AND PRECARIOUSNESS

RELIGIOUS ARCHITECTURE WITHOUT CORPORATIONS OR SCHOOLS IN NEW GRANADA

ABSTRACT

In this article the religious architecture is approached from the perspective of cultural history, in order to make a methodological contribution to the study of the processes that led to the establishment of a religious architecture in the New Granada (now Colombia), territory in which there were no formal artistic production circuits. Taking distance from a historiography based on the analysis of the form and its taxonomic classification, documentary research is favored as the main methodological tool. The culturalist reading of documents that account for the construction of the church of Pacho (Cundinamarca) contributes to the understanding of the structure of production systems in Granada territory. The text recognizes some of the main trades involved in construction (bricklayer, carpenter) and shows the hierarchical ranks within each trade that allowed the circulation of ideas and knowledge.

KEY WORDS: Colonial art, Colombia 1500-1800, cultural history, church of Pacho (Cundinamarca), cultural miscegenation.

EVANGÉLISATION ET PRÉCARITÉ

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE SANS GUILDES NI ACADEMIAS DANS LA NOUVELLE-GRENADÉ

RÉSUMÉ

Ce travail propose d'aborder le bâti religieux dans la perspective d'une histoire culturelle, dans le but de faire un apport méthodologique à l'étude de l'architecture religieuse de la Nouvelle-Grenade (Colombie actuelle), un territoire dépourvu de circuits officiels de production artistique. Éloignés d'une historiographie fondée sur l'analyse de la forme et sa classification taxonomique, nous privilégions la recherche documentaire comme principal instrument méthodologique. La lecture culturaliste des documents mettant en lumière la construction de l'église de Pacho (Cundinamarca) enrichit la compréhension de la structure des systèmes productifs du territoire grenadine. Dans cet article, nous repérons les principaux métiers du bâtiment (carriers, maçon, charpentier) et leurs échelons hiérarchiques, lesquels ont favorisé la circulation des idées et des savoir-faire.

MOTS CLÉS : art colonial, histoire culturelle, Colombie 1500-1800, église de Pacho (Cundinamarca), métissage culturel.

Recibido: septiembre 12/2014

Evaluado: abril 09/2015

Aceptado: mayo 29/2015

INTRODUCCIÓN

Este trabajo¹ se desarrolló en el marco de la tesis doctoral (*Summa Cum Laude*) "Evangelización et précarité dans l'Amérique espagnole: l'architecture sans guildes ni Académies", dirigida por el profesor Daniel Rabreau, apoyada por el Equipo federativo de Historia cultural y social del Arte (HiCSA) de Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Los gremios o las corporaciones eran asociaciones económicas que reunían a los artesanos según su oficio. Este sistema, nacido en Europa durante la Edad Media, fue también aplicado en las colonias. En efecto, ya se ha demostrado documentalmente que en segunda mitad del siglo XVI, en algunas regiones del Nuevo Mundo, existían estructuras productivas organizadas según el modelo de los gremios medievales españoles.

Tal y como sucedió en Europa, las organizaciones gremiales o corporativas americanas se plantearon como respuesta a la necesidad de reglamentar y organizar los oficios artesanales; por medio de ellas, y frente a una demanda creciente, se controlaba el número de talleres activos buscando proteger a los órganos administrativos de cualquier abuso tarifario. Además, estas agrupaciones aseguraban el reconocimiento social de los oficios artesanales ya que reglamentaban la formación de los artesanos, las modalidades de progresión en la escala jerárquica del oficio y los

¹ La autora manifiesta su agradecimiento a don José Rodríguez Valderrama por sus correcciones.

requisitos necesarios para el ejercicio independiente del mismo (Gutiérrez, 1995, pp. 25-31).

La existencia de una corporación se formalizaba a través de la redacción de sus ordenanzas. Estos documentos, que emanaban de las Audiencias y planteaban el marco jurídico de cada tipo de oficio, constituyen una valiosísima fuente de información al momento de investigar sobre la organización y las implicaciones socioeconómicas de las estructuras productivas en el Nuevo Mundo. Gracias a estos y otros tipos de huellas documentales, Manuel Carrera de la Stampa indagó acerca de los gremios de la Nueva España (Carrera de la Stampa, 1954). Pero, si bien las ordenanzas son la prueba fehaciente de la existencia del gremio, este no daba sistemáticamente lugar a la redacción de ordenanzas: muchas corporaciones existieron de hecho y otras redactaron sus estatutos mucho tiempo después de su constitución, como es el caso de los plateros de Guatemala quienes, organizados desde 1530, sancionaron sus ordenanzas en 1745 (Gutiérrez, 1995, p. 26).

Se sabe muy poco acerca de este tema en regiones como la Nueva Granada, donde los oficios artísticos y artesanales carecían de marco institucional. El estudio de las estructuras productivas organizadas de hecho o no reglamentadas es particularmente difícil ya que este tipo de organización no solía dejar huellas documentales explícitas. Este vacío ha acarreado importantes consecuencias historiográficas para la arquitectura religiosa neogranadina: la falta de estructuras oficiales ha sido la única respuesta aportada a un tema tan trascendental como los sistemas que en la Nueva Granada permitieron la instauración de una arquitectura religiosa.

METODOLOGÍA

En el campo de los estudios culturales, se exploran sistemas representativos independientemente de que estos sean considerados obras de arte o de que puedan o no entrar en taxonomías preconcebidas. En su calidad de representación el objeto, en apariencia banal, es portador de sentido y se postula como reflejo de los circuitos sociales y culturales que lo vieron nacer.

La fuente de información del presente trabajo son los documentos conservados en el Archivo General de Indias, Sevilla (España) (AGI) y en el Archivo General de la Nación, Bogotá (Colombia) (AGN).

Para entender las iglesias neogranadinas en su dimensión cultural, es necesario considerar estos espacios arquitectónicos como formas concretas



Figura 1. Archivo de Indias, en Sevilla. Antigua Casa de Contratación
Fuente: Anual (2009).

de una representación colectiva, y los documentos como el lienzo donde se dibuja el carácter mismo de la colectividad.

RESULTADOS

En 1786, el obispo de Popayán encarga al teniente Antonio García, ingeniero lugarteniente de la Armada Real, de evaluar el costo de construcción de la catedral de Popayán, ya que la antigua está en ruinas (Marco Dorta, 1960, pp. 139-142). García redacta entonces un documento donde, a manera de preámbulo, advierte sobre las dificultades de establecer un presupuesto certero al momento de proyectar una obra arquitectónica en la región².

En todas partes se dificulta a los arquitectos más peritos, y experimentados la determinación acerca de los aprecio de los edificios por la multitud de cálculos que ocurren y distintas consideraciones que debe tener quien lo emprende; pero en estos países, donde se carece de aprecio y valor fijo de los materiales, donde el trabajo de los maestros alarifes oficiales y demás no está sujeto a medida ni tiempo, y la inconstancia y poca agilidad de el peonaje obliga a echar mano de los primeros que se presentan a este ejercicio, se dificulta más el debido conocimiento para los aprecio de los edificios, y los cálculos están sujetos a muchas variaciones (AGI, Santafé 610, f. 64-66, en Marco Dorta, 1960, p. 147).

El ingeniero expone tres dificultades principales: la falta de normas que reglamenten los precios de los materiales y del trabajo; la falta de medidas que permitan evaluar objetivamente a oficiales y alarifes; y la falta de formación de los peones sumada a su aleatoria disponibilidad. Aunque el ingeniero no lo dice explícitamente, se puede deducir que todos los problemas por él descritos se derivan de la ausencia de ordenanzas. El análisis de los sistemas de producción en este tipo de territorios reclama, pues, una aproximación metodológica por vía indirecta y a través del estudio de casos.

En su *Teatro del Arte Colonial*, Hernández de Alba se refiere al barrio de las Nieves de Santafé como el de “las corporaciones” (1938, p. 89). Evidentemente, este término no hace alusión a una organización oficial de artesanos, sino a la concentración, en una zona específica de la ciudad, de aquellas estructuras familiares y profesionales que sirvieron de base a las corporaciones americanas. En efecto, tal y como sucedía con los gremios medievales, las corporaciones del

2 La retranscripción de los documentos de archivo son de la autora salvo mención contraria. Estas retranscripciones paleográficas son versiones del texto original. Se quiso, a través de ellas, privilegiar la claridad de las ideas expuestas en el texto, en detrimento de las formas gramaticales y sintaxis originales.

Nuevo Mundo jugaron un papel muy importante en la estructuración de la ciudad: los talleres y las habitaciones de los artesanos tendieron a concentrarse en zonas específicas según el tipo de actividad.

En algunos casos, esta distribución se sobrepuso a la de las estructuras productivas del mundo prehispánico, las cuales también sirvieron de base para la formación de tramas urbanas y sociales. Además, la estructuración interna del gremio colonial retoma la de los sistemas artesanales indígenas los cuales, coexistentes con las estructuras familiares, se basaban en la transmisión filial de un conocimiento práctico y empírico (Gutiérrez, 1995, p. 27).

Hernández de Alba documentó el caso de los Figueroa³, el cual permite determinar que dentro del taller de Gaspar de Figueroa, situado en el barrio de las Nieves de Santafé, trabajaron no solo los miembros de la familia, sino también ayudantes indios y mestizos anónimos y artistas que abrirían más tarde su propio taller (como los hermanos Vásquez y Ceballos, Gregorio Carvallo de la Parra y Tomas Fernando de Heredia) (Hernández de Alba, 1938, p. 28). La participación de indios y mestizos en la producción artística colonial fue propiciada por los colonos y se acentuó con el abandono progresivo de los ofi-

3 Baltazar de Figueroa, El viejo, nacido en Sevilla hacia 1600, llega a Santafé y tiene tres hijos: Melchor, Gaspar y Bartolomé. Gaspar tiene nueve hijos, entre ellos los pintores Baltasar, Melchor y Nicolás de Figueroa (Ortega, 1965).



Figura 1. Archivo General de la Nación, Bogotá
Fuente: Estévez (2012).

cios artesanales por parte de los españoles. Para estos grupos, ejercer un oficio artesanal era la oportunidad de integrarse en la nueva estructura social por medio de una actividad necesaria y socialmente valorada (Gutiérrez, 1995, p. 44).

En el intento de evaluar si la imposible proyección que el ingeniero García subrayaba en 1786 se produce en el Nuevo Reino de Granada por improvisación sistemática o más bien por la creación de vías paralelas en el ejercicio de la disciplina, la principal fuente de información son los documentos de archivo conservados en el AGI y en el AGN. En estos documentos, se hace alusión a los oficios o a los ejecutantes que a tientas estructuraron la práctica arquitectónica en el Nuevo Reino de Granada. Documentos como las propuestas de servicios, las cartas de reclamo de honorarios o las quejas contra los peones indígenas, eran vías a través de las cuales los ejecutores se expresaban acerca de sí mismos o de su oficio. Por su parte, tanto los representantes de la Iglesia o de la Corona como los ciudadanos produjeron documentos donde se hace referencia a las obras de construcción que revelan, de manera implícita, la formación, las aptitudes y las falencias de los ejecutores así como la valoración social de los oficios.

Uno de los mayores riesgos que se tiene al recorrer fuentes primarias de la historia, es el de no desconfiar de las palabras cuyo sentido nos parece transparente. El significado actual de una palabra es el resultado de una larga evolución que debe llevarnos a cuestionar nuestras propias definiciones y a pensar dicha palabra desde el contexto específico que la originó. Así pues, Ramón Gutiérrez advierte que durante los primeros tiempos de la América española, se observa una marcada tendencia a denominar los oficios a través de términos genéricos que irían evolucionando y ramificándose según las regiones, a medida que los oficios se iban especializando y fragmentando.

En lo que respecta al uso de términos relativos al trabajo de la madera, Gutiérrez subraya que los carpinteros podían ser carpinteros *de lo basto*, encargados de las estructuras de madera; *de lo prieto* (o *de lo blanco*), quienes se especializaron en cubrimientos mudéjares; o *contra-ventaneros*, especializados en la fabricación de puertas y ventanas (1995, p. 35). Sin embargo, esta supraespecialización no se verifica en la Nueva Granada, donde, a lo largo del tiempo, podemos identificar solo tres oficios implicados en la construcción de las iglesias: el término *car-*

pintero designaba genéricamente aquel artesano que trabajaba con la madera. El mismo individuo intervenía tanto en las partes estructurales del edificio como en la fabricación del mobiliario y la hechura de puertas y ventanas. Encontramos igualmente el *albañil*, cuya especialidad era el trabajo con materias duras, y finalmente *el cantero* quien se ocupaba tanto del corte de la piedra como de la talla de la misma. Pero si ponemos en perspectiva el oficio que reivindican los artesanos con el papel real que ellos juegan dentro de la obra, veremos que las actividades ejercidas son no menos que aleatorias y que manifiestan la carencia de parámetros estrictos al momento de distribuir el trabajo, situación que parece evolucionar muy lentamente durante el periodo colonial.

De manera general, los peritajes se realizaban conjuntamente por un *carpintero* y un *albañil*. Sin embargo, carpinteros, canteros y albañiles podían proponer sus servicios para la construcción de iglesias, independientemente del tipo de trabajos por realizar (nueva construcción, reparación o reconstrucción parcial), y sin que el oficio de cada candidato fuera un criterio de selección para atribuir la obra.

En 1580, la Audiencia ordena que se pregone la construcción de las iglesias de Cajicá, Pasca, Chía y Saque; estas obras se le atribuyen al cantero Nicolás Alonso "porque no hay quien haga una mayor rebaja" (AGN, Colonia, FI 21-45, f. 863). De igual manera, en 1668 se pregona la reparación de la iglesia de Turmequé para la cual presentaron ofertas Diego Silvestre, *albañil*, y los hermanos Francisco y Bernardo de Santiesteban, *carpinteros*. La obra se le adjudica a Diego Silvestre, también en razón del precio propuesto (AGN, Colonia, FI 8-21, f. 916-919).

A la ambigua distribución de las tareas dentro de la obra de construcción, debemos agregar un uso confuso de los términos que normalmente dan cuenta de un rango jerárquico dentro de cada oficio. Recordemos que en la teoría, para integrar un gremio, el novicio debía pasar por un periodo de aprendizaje que concluía con un examen. De ser evaluado positivamente, el *aprendiz* adquiría el título de *oficial*, lo que le permitía percibir un salario mientras proseguía el proceso de aprendizaje de la mano de un *maestro*. Al haber adquirido suficiente experiencia, el *oficial* debía presentar otro examen que lo acreditaba como *maestro examinado* y lo autorizaba a ejercer su oficio de manera independiente (Gutiérrez, 1995).

En los documentos que se produjeron en la Nueva Granada se encuentran igualmente este tipo de títulos, pero su uso indiscriminado se presenta como una de las consecuencias más evidentes de la falta de ordenanzas en este virreinato. Los archivos cuentan, con bastante frecuencia, casos como el de Antonio Cid, quien en 1579, bajo el título de *albañil*, presenta una oferta para la construcción de las iglesias de Pasca, Sogamoso y Cajicá, y durante el mismo año, otra para la construcción de las casas curales de los mismos pueblos, esta vez bajo el título de *maestro albañil* (AGN, Colonia, FI 21-45, f. 921r). De la misma forma, Gaspar de Prada y Rodrigo de Albear son nombrados en 1616 para el peritaje de la construcción de las iglesias de Monguí y Mongua, pueblos de la Corona. Dentro del mismo documento, encontramos que algunas veces Albear se define a sí mismo como *maestro de cantería y arquitectura* y otras como *maestro de albañilería*. Por su parte, Gaspar de Prada aparece a veces como *maestro de carpintería* y a veces como *oficial* (AGN, Colonia, FI 8-20, f. 904-909).

Esta tendencia se verifica hasta épocas tardías, ya que en un documento de 1778, Antonio Morales aparece a la vez como *persona inteligente en albañilería y carpintería* y como *maestro de carpintería* (AGN, Colonia, FI 8-01, f. 6-24).

A los títulos de *aprendiz*, *oficial* y *maestro*, debemos agregar el de *alarife* el cual, según Gutiérrez, no corresponde a una denominación genérica, sino al cargo ocupado por el oficial de un cuerpo de oficio determinado que ejerce como experto de las autoridades públicas, en el marco de diagnósticos o peritajes de inicio o de fin de obra (1995, 26). En el caso del Nuevo Reino de Granada, esta denominación tiende a confundirse con la de *oficial*, la cual, en algunos casos, parece designar expertos nombrados por la administración.

Así pues, al explorar e interpretar un documento, es fundamental tener en cuenta que el que las funciones de un *maestro* estén bien definidas en un contexto reglamentado como el de la Nueva España, no permite interpretar la misma palabra, de la misma forma, en un contexto no reglamentado durante el mismo periodo.

CLAVE PARA ENTENDER EL FUNCIONAMIENTO INTERNO DE LA OBRA

En 1646, Bernardino Maecha, cura doctrinero de Pacho (Cundinamarca), pueblo de indios en encomienda, solicita a la Real Audiencia que se

construya una iglesia “de tapia y teja”, ya que la que existe “se está cayendo por ser de bareque y paja” (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 985r). La Real Audiencia ordena que se pregone la obra y, al año siguiente, Miguel de Espinosa —*maestro de carpintería* según su propia declaración— ofrece sus servicios. En su oferta, el carpintero propone un término de dos años para concluir una iglesia con las siguientes características:

...de cien pies de largo y veinte y cuatro de ancho de cuatro tapias en alto bien pisadas y en suma de buenos cimientos [...] con seis rafas con estribos de piedra y cal bien hechos para su permanencia que lleguen a lo alto del alar del tejado tres rafas por lado y otra en la testera todas por la parte de afuera y cubrirla de buena madera los tirantes y soleras labradas y [palabra ilegible] rollisa y cubierta de teja y una sacristía de tapia y cubierta de madera y teja puestas altas para la iglesia de madera y buena tablazon y calvazon ordinaria con su cerrojo y cerradura y llave y han de ser las puertas de dos medias llanas con cerrojo cerradura y llave y en el cuerpo de la iglesia seis ventanas con solo rejas de madera cuadrada azuela tres ventanas por lado y otra ventana en la sacristía en la forma que las otras y todo por dentro iglesia y sacristía empañetadas las paredes y enjalbegadas de cal blanca (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 995r).

Además, Espinosa exige que se le pague el primer cuarto del costo total “antes de poner mano en la dicha obra para ayuda de pagar oficiales de albañilería y otros” (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 995v).

El encontrar explicaciones sobre el destino de las sumas requeridas, por escuetas que ellas sean, es un hecho excepcional. De manera general, el maestro de obras no suministra detalles sobre la distribución de los salarios ni sobre los gastos generados por la construcción, cuya organización interna no se ve reflejada dentro de los documentos y parece, en consecuencia, muy oscura. Esta corta frase demuestra que efectivamente, además de los indígenas dedicados al peonaje, e independientemente del oficio del responsable de la obra, se recurría a personas consideradas como especialistas en campos asociados a la arquitectura.

En la Nueva Granada, se iniciaba la obra tras la firma juramentada de un contrato celebrado entre las autoridades administrativas y un artesano que se hacía responsable de su desarrollo y término. Además de describir de manera más o menos precisa las características formales y técnicas del proyecto por realizar, el contrato fija el valor total de la obra y estipula plazos de entrega y de desembolso. Por su parte, la Audiencia se compromete a suministrar materiales y peones, y a efectuar los desembolsos pertinentes a medida que la obra vaya avanzando. Sin embargo, en este expediente no encontramos remate oficial

de la obra ni contrato alguno que fije las obligaciones de Espinosa, pero sabemos que tras mucho insistir, Maecha logra que se le otorgue en 1655.

Espinosa muere antes de finalizar su proyecto y Maecha toma la dirección del mismo.

Así pues, disponemos de un documento de 1670, donde el cura remite a Dionisio Pérez, en ese entonces presidente de la Audiencia, un expediente donde se justifican las cantidades invertidas en la conclusión (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1002-1005). Este se compone principalmente de una memoria de las sumas gastadas y de recibos firmados entre 1657 y 1658. Estos recibos, nacidos de un imprevisto, ofrecen una oportunidad para escudriñar la organización interna de la obra, ya que a través de ellos cada artesano describe su papel de manera más o menos detallada y confirma la intervención de diferentes cuerpos de oficio.

Los trabajos de albañilería fueron confiados principalmente a Pedro García, quien declara:

Recibí yo Pedro García oficial de albañilería del maestro Bernardino de Maecha cura y vicario de este pueblo de Pacho cien patacones por acabar toda la obra de la iglesia de el dicho pueblo, en la cual me he ocupado y estado en el nueve meses y en ellos me ha dado el dicho maestro Bernardino de Maecha a mi y a un oficial mi hermano todo lo necesario para nuestro sustento la cual dicha obra hallé solamente de dos alturas y la he acabado de todo punto hasta enjalbregarla las citadas puertas todo a satisfacción del dicho maestro Bernardino Maecha en virtud de lo cual me ha dado los dichos cien patacones (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1004v).

Se contó igualmente con la ayuda de Ignacio de Castro, a quien se le pagaron “Treinta y cuatro pesos [...] por acabar toda la obra que dejó empezada el maestro Miguel de Espinosa” (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1004r), informaciones corroboradas por el recibo de Castro:

Recibí yo Ignacio de Castro oficial de carpintería treinta y cuatro pesos de el maestro Bernardino de Maecha cura y vicario de este pueblo de Pacho por acabar la obra de dicho pueblo como fueron las gradas de la capilla mayor y el arco toral y que dejó empezado Miguel de Espinosa y el coro y el altar que hice de todo punto (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1003r)

Además de Ignacio de Castro, intervinieron dos carpinteros, quienes, junto con su asistente y gracias a la ayuda de testigos, redactan un recibo conjunto:

Recibimos yo Diego y Joan carpinteros del maestro Bernardino de Maecha cincuenta y cinco pesos yo el dicho Diego treinta y tres pesos y Joan veinte y dos por todo el tiempo que trabajamos en la obra de la iglesia. Así mismo yo Joan López recibí del dicho maestro diez y seis patacones por el tiempo que ayudé en dicha obra y por ser verdad que los dichos hemos recibido las dichas can-

tidades y no saber firmar lo firmó por nos un testigo que lo fueron don Francisco de Ávila y Salvador Gonzáles (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1002r).

En la memoria de Maecha, a los nombres de Diego y Joan les sigue el título de *carpinteros* tal y como sucede con Ignacio de Castro. Sin embargo, al nombre de Juan López no le sigue ningún título. Maecha precisa simplemente que se le pagó “por su trabajo de carpintería” (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1004v). Además, Maecha menciona haber pagado “diez y siete pesos a los aserradores por aserrar toda la madera de dicha iglesia” (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1004v).

El ejemplo de estos tres carpinteros ayuda a esclarecer varios aspectos de la organización interna de la obra y de las escalas jerárquicas de cada oficio. En primer lugar, y en lo que respecta al léxico empleado, vemos que además de *aserrador* y *carpintero*, no existe una discriminación precisa de los diferentes oficios asociados al trabajo de la madera. De igual manera, actividades muy distintas como la talla, la ebanistería o el trabajo estructural, que implican la realización de los arcos y del coro, son ejercidas por el mismo artesano, Ignacio de Castro en este caso. Este ejemplo demuestra también que existen algunas actividades más prestigiosas, ejercidas por el director de la obra o por aquel que lo reemplaza: un *maestro* y un *oficial* respectivamente.

El prestigio de estas actividades repercute directamente sobre la apreciación que cada artesano tiene de su propio trabajo: mientras que Castro describe con mucho detalle su papel dentro de la obra, Diego y Joan se limitan a decir que *trabajaron*, y Diego López que *participó* en ella. No obstante, aun cuando Castro se llama a sí mismo *oficial* de su profesión, Maecha lo identifica bajo el título genérico de *carpintero* tal y como lo hace con Diego y con Joan. Existe entonces una aproximación ponderada de cada función, pero únicamente entre los miembros del mismo oficio; por fuera de este círculo de pares, estas distinciones no se ven reflejadas, es decir, que no se traducen en una valoración social de los oficios.

CONCLUSIÓN: HACIA LAS ESTRUCTURAS CORPORATIVAS DE HECHO

En primer lugar, podemos vislumbrar un sistema que le deja la puerta abierta a la integración y al mestizaje cultural: en Pacho, la presencia de Joan y de Diego, dos carpinteros que no saben leer ni escribir, y que no tienen apellido, muestra que los indígenas bautizados tuvieron acceso a los oficios artesanales y, por esta vía, a actividades diferentes del peonaje. Acceder a oficios reconocidos y remunerados implica para el indígena una evolución de su estatus social ya que, en el

caso estudiado, estos indígenas no se presentan como tales, sino a través del título que su oficio les confiere. Los indígenas *carpinteros* se diferencian a la vez de aquellos que trabajan como peones y sin retribución alguna, y de los aprendices cuyo estatus es claramente reconocido por Maecha: “Cuarenta y seis pesos [...] que se dieron a Juan Criollo oficial de albañilería y un aprendiz que trajo. Y el dicho Joan gano a cinco reales por día y el aprendiz a dos” (AGN, Colonia, FI 5-31, f. 1004r).

Por otro lado, tal y como sucedió en el ámbito de la pintura con los hermanos Figueroa, vemos que en los oficios asociados a la arquitectura existía igualmente una estrecha relación entre estructuras familiares y corporativas, como lo demuestra el ejemplo de Bernardo y Francisco de Santiesteban, ambos carpinteros, y el de Pedro García, oficial de albañilería.

La remuneración de los artesanos es un aspecto muy significativo al momento de evaluar la valoración social de estos oficios. Desde esta perspectiva, y a partir de los testimonios recopilados, podemos concluir que existen dos tipos de trabajadores: los jornaleros, cuyo salario está directamente relacionado con el posicionamiento jerárquico que su oficio les confiere —el *oficial albañil* gana cinco reales por día de trabajo, los *carpinteros* tres y los aprendices anónimos dos—. Ignacio de Castro y los hermanos García, ilustran el segundo tipo de trabajadores: a ellos

se les paga por obra realizada y gozan de un estatus más prestigioso. Vemos, pues, que a pesar de que no exista regulación oficial de las tarifas, hay una relación entre el salario percibido, el tipo de responsabilidades que se deben asumir y la experiencia del ejecutor.

El análisis del expediente de la construcción de la iglesia de Pacho permitió adentrarse en la obra y entender el rol social y cultural de los oficios que en ella intervinieron. Sin embargo, el carácter excepcional de este documento no autoriza a hablar de una práctica generalizada en el territorio. Las conclusiones aquí aportadas deben ser corroboradas, reafirmadas o atenuadas a medida que otros documentos vayan apareciendo. Pero más allá de la validez regional de estas prácticas, quisimos proponer aquí una nueva aproximación al documento de archivo y, a través de ella, demostrar de qué manera un incidente, una falla o cualquier acontecimiento que salga de la práctica habitual —en este caso la muerte del maestro de obra— genera la aparición de documentos inhabituales que suministran informaciones inalcanzables en condiciones consideradas normales. Evaluar de qué manera la informalidad de la arquitectura afecta el desarrollo de la disciplina es un aspecto fundamental para definir y entender los mecanismos de encuentro, intercambio y mestizaje cultural a pequeña y gran escala.

REFERENCIAS

FUENTES MANUSCRITAS

FI: Fondo “Fábrica de iglesias”.

AGI, Santafé 610, f. 64-66. Cálculos del costo de la obra de la catedral de Popayán. Antonio García, Popayán, 18 de junio de 1786. En: Marco Dorta, E. (1960). *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, t. 2. Sevilla: Instituto Diego Velázquez.

AGN, Colonia, FI 21-45, f. 863. Atribución de la obra de las iglesias de los pueblos de Cajicá, Pasca, Chía, Saque y Chivatá. Escribano de la Corona, Santafé, 31 de agosto de 1580.

AGN, Colonia, FI 8-21, f. 916-919. Atribución de la obra para la reparación a Diego Silvestre, Audiencia de Santafé, Santafé, 14 de septiembre de 1688.

AGN, Colonia, FI 21-45, f. 961r. Propuesta para la construcción de las iglesias de Sogamoso, Pasca, Cajicá y Tunjuelo. Antonio Cid, Santafé, octubre de 1688.

AGN, Colonia, FI 21-45, f. 921r. Propuesta para la construcción de las casas curales. Antonio Cid, Santafé, octubre de 1688.

AGN, Colonia, FI 8-20, f. 904-909. Expediente para la construcción de las iglesias de Monguá y Mongua, Real Audiencia de Santafé, Santafé, enero de 1616.

AGN, Colonia, FI 8-01, f. 6-24. Expediente para la construcción de la iglesia de Pacho. VV.AA., Pacho, 1783-1785.

AGN, Colonia, FI 5-31, f. 984-1005. Expediente para la construcción de la iglesia de Pacho. VV.AA., Pacho, 1646-1660.

FUENTES SECUNDARIAS

Carrera de la Stampa, M. (1954). *Los gremios mejicanos: la organización gremial en Nueva España, 1521-1861*. Ciudad de Méjico: Ediapsa.

Gutiérrez, R. (1995). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra.

Hernández de Alba, G. (1938). *Teatro del Arte Colonial*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Marco Dorta, E. (1960). *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, t. 2. Sevilla: Instituto Diego Velázquez.

Ortega, C. (1965). *Diccionario de Artistas de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blavirtual/todaslasartes/diccioart/indice.htm>.

IMÁGENES

Anual (2009, February 15). Archivo de Indias 001. Licensed under CC BY 3.0. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archivo_de_Indias_001.jpg#/media/File:Archivo_de_Indias_001.jpg

Estévez, L. (Juan Gris). (2012, September 29). *Archivo General de la Nación, Bogotá*. Licensed under CC BY-SA 3.0. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AArchivo_General_de_laNaci%C3%B3n%2C_Bogot%C3%A1.JPG



POUR UNE HISTOIRE DE LA TRANSFORMATION DES ÉDIFICES

COMPOSER AVEC LA PRÉEXISTENCE

Laure Jacquin

Université Paris-Est, Paris (Francia)

Laboratoire IPRAUS - Institut Parisien de Recherche : Architecture, Urbanistique, Société. (ENSA Paris-Belleville)

Jacquin, L. (2015). Pour une histoire de la transformation des édifices. Composer avec la préexistence. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 92-100. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.9



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.9>

Baccalauréat Lycée Chateaubriand, Rome, mention assez bien.

Diplôme d'État d'Architecte à l'ENSA Marseille-Luminy, et Habilitation à la Maîtrise d'œuvre en son Nom Propre à l'ENSA Marseille-Luminy

Master Recherche à l'ENSA Paris-Belleville

Doctorante en Architecture, l'Université Paris-Est au sein du laboratoire de l'IPRAUS (ENSA Paris-Belleville).

Enseignement à l'ENSA Paris-Belleville :

(2014) Licence I TPCAU (théorie et pratique de la conception architecturale et urbaine) ; Depuis 2014, Chargée de Travaux Dirigés d'analyse urbaine, L2; (2013) Séminaire Master 1 et 2 « Patrimoine et Projet ».

Enseignement à l'ENSA Paris Val-de-Seine :

(2013) Chargée de TD d'analyse urbaine, L1, Enseignants référents : Elisabeth Essaïan, Xavier Malverti; et Chargée de TD de cartographie et géographie, L3, Enseignants référents : Aleth Picard, Xavier Malverti

Distinctions

Allocation d'Études spécialisées, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011-2014.

Bourse, Fondation pour les Monuments historiques, 2014.

Publications

(2014), « Conserver et mettre en valeur les fortifications de montagne, l'exemple de la restauration du Castelgrande et l'aménagement de la piazza del Sole à Bellinzona » dans les actes du colloque Fortifier la montagne tenu à Toulouse les 12-14 novembre 2014, presses universitaires de Toulouse le Mirail.

(2013), « Représenter le projet dans l'existant » in Revue Monumental, numéro spécial « Architecture contemporaine et monuments historiques », *Éditions du patrimoine*, Paris, semestriel 1, juin 2013, p. 33-34.

(2008), Piscina sull'isola dans « Bauen Am Rein », sous la direction de Peter Zumthor

jacquin.laure@hotmail.fr

PARA UNA HISTORIA DE LA TRANSFORMACIÓN DE EDIFICIOS

COMPONER CON LA PREEXISTENCIA

RESUMEN

La intervención arquitectónica sobre lo existente se ha convertido, al día de hoy, en un nuevo paradigma de proyecto, demandando desde la historia de las prácticas arquitectónicas, una nueva mirada que se nutra de los intereses actuales. A partir de la hipótesis según la cual, las prácticas antiguas pueden proveer, aún hoy en día, herramientas para pensar el proyecto, en este artículo se propone el análisis de dos edificios notables —la iglesia de Saint-Denis (Francia) y el Temple de Malatesta (Italia)— desde un enfoque que privilegia la relación establecida entre lo antiguo y lo nuevo en el proyecto arquitectónico, y cuyo interés se centra en la evolución de las problemáticas y los desafíos en dicho campo, así como en el análisis de las posiciones de los arquitectos. Se abordan aquí dichos aspectos, desde la perspectiva de la relación entre lo antiguo y lo nuevo en el proyecto, y de sus etapas de transformación, traducidas y puestas en evidencia a través del dibujo, con el objetivo de repositionar en un marco cronológico amplio, la historia de la ejecución del proyecto en lo existente.

PALABRAS CLAVE: arquitectura religiosa, composición arquitectónica, Leon-Battista Alberti, monumentos históricos, patrimonio, restauración, teoría arquitectónica.

FOR A HISTORY OF THE TRANSFORMATION OF BUILDINGS

DEALING WITH THE EXISTING

ABSTRACT

The architectural intervention that exists has become, today, a new paradigm of the project, demanding from the history of architectural practices, a new look that draws on existing interests. From the hypothesis that ancient practices can provide, even to this day, tools to think the project, in this article the analysis of two notable buildings is proposed – the church of Saint-Denis (France) and the Temple in Malatesta (Italy) - from an approach that favors the relationship established between the old and the new in architectural projects, whose focus is on the evolution of the issues and challenges in this field, as well as the analysis of the architects' positions. These aspects are discussed here from the perspective of the relationship between the old and new in the project, and its transformation stages, translated and brought out through drawing, with the aim of repositioning in a broad time frame, the history of project execution in the existing one.

KEY WORDS: Religious architecture, architectural composition, Leon-Battista Alberti, historical monuments, heritage restoration, architectural theory.

POUR UNE HISTOIRE DE LA TRANSFORMATION DES ÉDIFICES

COMPOSER AVEC LA PRÉEXISTENCE

RÉSUMÉ

Au moment où l'intervention dans l'existant est devenue un paradigme de projet, l'histoire de ces pratiques architecturales demande à être envisagée avec un nouveau regard nourri des intérêts actuels. Partant de l'hypothèse que les pratiques anciennes peuvent fournir des outils pour penser le projet aujourd'hui, l'article propose d'analyser deux édifices remarquables -L'église de Saint-Denis (France) y Le Temple de Malatesta (Italie)- du point de vue de la relation établie entre l'ancien et le neuf dans le projet réalisé par l'architecte ; l'intérêt étant centré sur l'évolution des problématiques et des enjeux dans ce domaine et analyse la position des architectes. Ces aspects sont abordés en se plaçant sous l'angle du projet et du rapport entre le neuf et l'existant, que l'on traduit par le biais du dessin qui met en évidence la relation entre les deux, ainsi que les étapes de la transformation. Il vise, ainsi, à replacer l'histoire de la fabrication du projet dans l'existant dans une perspective chronologique ample.

MOTS CLÉS : Architecture religieuse, composition architecturale, Leon-Battista Alberti, monuments historiques, patrimoine, restauro, théorie architecturale.

Recibido: octubre 01/2014

Evaluado: mayo 30/2015

Aceptado: junio 26/2015

INTRODUCTION

Cet article est issu d'un travail de master recherche "Projeter dans l'existant" dont l'objectif était la préparation de la thèse en cours qui porte sur l' " Architecture contemporaine dans les Monuments historiques en France (1964-2012). Projets et polémiques " effectuée sous la direction de Jean-Philippe Garric et financée par le Ministère de la Culture et de la Communication, et la Fondation Pour les Monuments Historiques.

De nos jours, une part conséquente de la commande architecturale dans les grandes villes européennes chargées d'histoire porte sur des transformations d'édifices anciens. On constate ainsi, que la notoriété de certains architectes repose sur des opérations de ce type. Jacques Herzog et Pierre de Meuron ont été reconnus par la critique architecturale suite à l'opération de la Tate Modern à Londres puis à celle de la Caixa à Madrid ; Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal après leur intervention à la Tour Bois-le-Prêtre ; la transformation de l'Opéra de Lyon est considérée comme une des œuvres majeures de Jean Nouvel. Cette évolution accompagne un regain d'intérêt pour la ville historique¹ qui se manifeste depuis le début des années 1960, notamment avec des courants comme celui de la *Tendenza*. De ce point de vue le projet dans l'ancien répond à une sensibilité actuelle.

Dans le domaine de la restauration, les Architectes en Chef des Monuments Historiques français, qui jusqu'au début des années 1960 appliquaient les principes élaborés au XIXe siècle par le Service des Monuments Historiques² (restauration dite à la française ou stylistique), commencent à s'en écarter et revendiquent une posture de créateurs³.

On observe ainsi une rencontre entre deux milieux qui étaient jusque-là clairement divisés (restaurateurs et créateurs), certains les architectes choisissant de créer dans des édifices existants, tandis que les architectes formés à la restauration revendiquent la possibilité de créer dans les Monuments.

À cela s'ajoute la complexité des statuts des architectes français concernés, qui souligne la nécessité d'intégrer et d'harmoniser l'enseignement du projet, de l'histoire dans les édifices existants dans le cursus les études d'architecture. En effet, à côté des Architectes en Chef des Monu-

ments Historiques⁴, qui sont censés se charger de la restauration des grands Monuments nationaux, on trouve maintenant des architectes du patrimoine⁵, des architectes titulaires d'un DSA⁶ patrimoine, qui s'occupent de restauration de Monuments classés ou non, et des architectes DPLG⁷ ou HMNOP⁸, qui sont susceptibles eux aussi de projeter dans l'existant bien que n'ayant pratiquement pas bénéficié d'une formation spécifique dans ce domaine particulier, ni sous l'angle du projet, ni sur le plan technique. Face à cette situation, depuis peu, on voit se mettre en place en cycle master pour former les architectes au projet dans l'existant.

Il y a certes là un phénomène de mode, mais la situation amène à s'interroger, au-delà des notions de restauration, sur les références architecturales qui sous-tendent les projets, sur les principes et les attitudes adoptés par les architectes, et sur les conséquences de ce renouvellement des pratiques. La multiplication des interventions dans l'existant pose de nombreuses questions allant de la compétence des intervenants au choix des outils à utiliser pour représenter un projet dans l'existant, en passant par les critères adoptés pour choisir ce que l'on va conserver et pour vérifier le caractère conservateur de l'intervention. De cette réflexion émerge une piste qui oriente vers l'histoire des pratiques pour interroger la fabrication du projet architectural dans l'existant.

4 Les Architectes en Chef des Monuments Historiques (ACMH) sont formés à l'École de Chaillot et recruté par voie de concours public. Ils sont fonctionnaires de l'Etat mais travaillent en tant qu'indépendants et sont rémunérés par honoraires. Aujourd'hui leur fonction décline mais à l'origine ils s'occupaient de tous les Monuments Historiques classés qu'ils soient publics ou privés.

5 Les architectes du patrimoine existent depuis la réforme de 2005 qui cadre les niveaux d'étude et de diplôme. Ils sont titulaires d'un DSA patrimoine obtenu après avoir suivi l'enseignement de Chaillot. Si l'on devait classer hiérarchiquement les architectes par compétence légale vis-à-vis des Monuments, les architectes en chef ont le plus de pouvoir, suivis par les architectes du patrimoine. Les architectes titulaires d'un DSA patrimoine ont légalement la même qualification que les architectes du patrimoine mais ils ont suivi un autre cursus de DSA que celui de Chaillot.

6 Le DSA est un Diplôme de Spécialisation en Architecture. Dans le champ patrimoine, ce titre permet d'intervenir sur des édifices inscrits, sur du patrimoine industriel ainsi que sur des Monuments Historiques à condition de pouvoir justifier de 10 ans d'expérience.

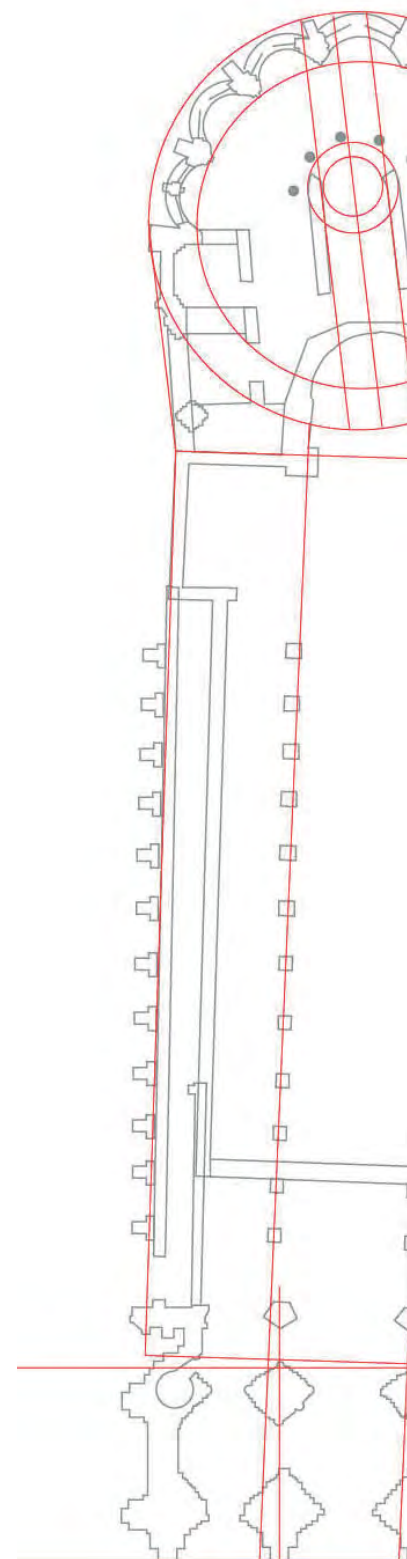
7 DPLG : Architecte diplômé par le gouvernement, ancien titre des architectes, donné jusqu'en 2005. Il a été remplacé depuis par le titre d'ADE/HMONP (Architecte diplômé d'Etat habilité à la maîtrise d'œuvre en nom propre).

8 HMNOP : Habilité à la maîtrise d'œuvre en nom propre, titre remis à la sixième année d'études d'architecture en France, suite à l'obtention du diplôme d'architecte d'Etat. Le titre d'HMONP est obligatoire pour pouvoir exercer en France et s'inscrire à l'Ordre des Architectes.

1 Voir Rossi, Aldo (2004).

2 Structure étatique créée en 1830 dans le but de recenser, conserver et restaurer les Monuments de la Nation.

3 Comme Pierre Prunet, Bruno Decaris, ou encore Francesco Flavigny.



MÉTODOLOGIE

L'étude développée ici s'est donné pour objectif de revisiter l'histoire des pratiques au regard du projet dans l'ancien. C'est en confrontant la notion de composition à des édifices majeurs de l'histoire de l'architecture que l'on propose ici de traiter la question. Deux constructions emblématiques de l'histoire de l'architecture seront étudiées à partir de la notion de composition, pour tenter de comprendre si elle peut conduire à un renouvellement des références sur lesquelles reposent l'enseignement et la pratique du projet. En effet, les pratiques de transformation des édifices sont présentes dans l'histoire depuis l'Antiquité, mais les positions et les attitudes par rapport à cette question ont évolué sous l'influence d'évènements importants ou de mutations culturelles et techniques, tels que la Révolution française et l'industrialisation de la construction, qui ont modifié la relation au passé et à la matière des édifices.

Le thème de la restauration a fait l'objet de réflexions dès le début du XIX^e siècle et les positions adoptées tant par les théoriciens que par les praticiens ont profondément évolué depuis cette date. Dans le cadre de cet article, on se limitera à signaler uniquement les personnalités et les évènements les plus marquants dans ce domaine. Eugène Viollet-le-Duc (Viollet-le-Duc, 1800) joua au départ un rôle déterminant en imposant le dogme de la restauration stylistique, une attitude qui fut rapidement contestée par certains. La critique devint constructive et efficace avec l'intervention de Camillo Boito (2000) et de Cesare Brandi (2000) qui s'opposent à la falsification des monuments et prônent une restauration philologique. Les idées du premier sont présentes dans la *Charte de Venise*, à laquelle le second mit directement la main en 1964.

Face à la densité des publications portant sur la restauration, on constate que les réalisations architecturales et les processus techniques de composition avec l'existant n'y sont que rarement traités et généralement de manière fragmentaire. Une tentative en ce sens a été faite dans le cadre d'un ouvrage collectif, *Verso una storia del restauro*, dirigé par Stella Casiello et Roberto Pane (Casiello, 2008). Cet ouvrage nous intéresse particulièrement ici, parce qu'il replace la pratique du « restauro » (terme qui, en Italie, recouvre un sens bien plus large que celui du mot restauration) dans une perspective historique ample, débordant par rapport au débats des théoriciens en intégrant la période précédant l'institutionnalisation des pratiques de restauration qui a eu lieu au XIX^e siècle.

Dans ce recueil, constitué de neuf articles, chacun des auteurs retrace l'évolution des attitudes adoptées face à la réutilisation de bâtiments anciens en examinant des exemples de transformations d'édifices ou d'objets. Chaque fois, une attention particulière est portée au contexte histo-

rique et artistique de la période considérée, au parcours de l'architecte, ainsi qu'à ses écrits. Les textes s'appuient parfois sur des plans et souvent sur des illustrations des édifices, des photographies, des monnaies, des croquis d'époque... Cet ouvrage donne un aperçu de l'évolution des attitudes dans le temps en ayant pour fil conducteur l'histoire. En revanche, l'analyse des transformations y occupe une place marginale. Les propos développés par les auteurs restent focalisés sur des questions historiques plutôt que sur la composition architecturale et l'analyse se traduit sous la forme d'une narration accompagnée de rares supports graphiques et visuels. En contrepartie, les travaux de ces auteurs fournissent le support utile, ainsi que des pistes de réflexion stimulantes dans la perspective d'une analyse plus spécifiquement architecturale.

Les deux cas étudiés dans cet article précèdent la constitution théorique de la notion de patrimoine, de conservation et de restauration. En cela ils peuvent servir de support à une réflexion concernant spécifiquement le projet avec un édifice existant comme composition composite.

Ces deux interventions sont l'extension de l'église Saint-Denis par l'Abbé Suger en 1135 et la rénovation du temple de Malatesta à Rimini par Leon-Battista Alberti en 1443. Ces deux projets ont pour raison d'être l'encadrement et la mise en valeur de tombeaux, et, malgré cette similitude dans les objectifs, les architectes ont donné des réponses spatiales très différentes. Ainsi nous verrons comment, à Saint-Denis, l'ensemble de la nouvelle composition se fait dans la continuité avec l'ancien, alors qu'au temple de Malatesta elle se fait dans la confrontation et le contraste avec l'ancien.

RÉSULTATS

COMPOSER DANS LA GÉOMÉTRIE DE L'EXISTANT : L'ÉGLISE DE SAINT-DENIS (FRANCE)

L'agrandissement de l'église Saint-Denis en France a été effectué par l'abbé Suger, alors responsable de la congrégation, entre 1135 et 1148. Les travaux sont entrepris durant une période de grande prospérité de la congrégation attachée à ce lieu de culte, et la situation économique favorable permet des réalisations de grande ampleur. La transformation a pour but de répondre à "l'affluence des fidèles", en mettant l'accent sur la sacralité du lieu, déjà largement reconnue.

Rappelons que cette réalisation est considérée aujourd'hui comme la première expression du style gothique dans un édifice religieux, et occupe une place importante dans l'histoire de l'architecture⁹.

9 Sur cet édifice, voir: Brankovic, Branislav (1990); Summer Mc Knight, Crosby (1953); Summer Mc Knight, Crosby (1987); Wyss, Michael (sous la direction de) (1996).

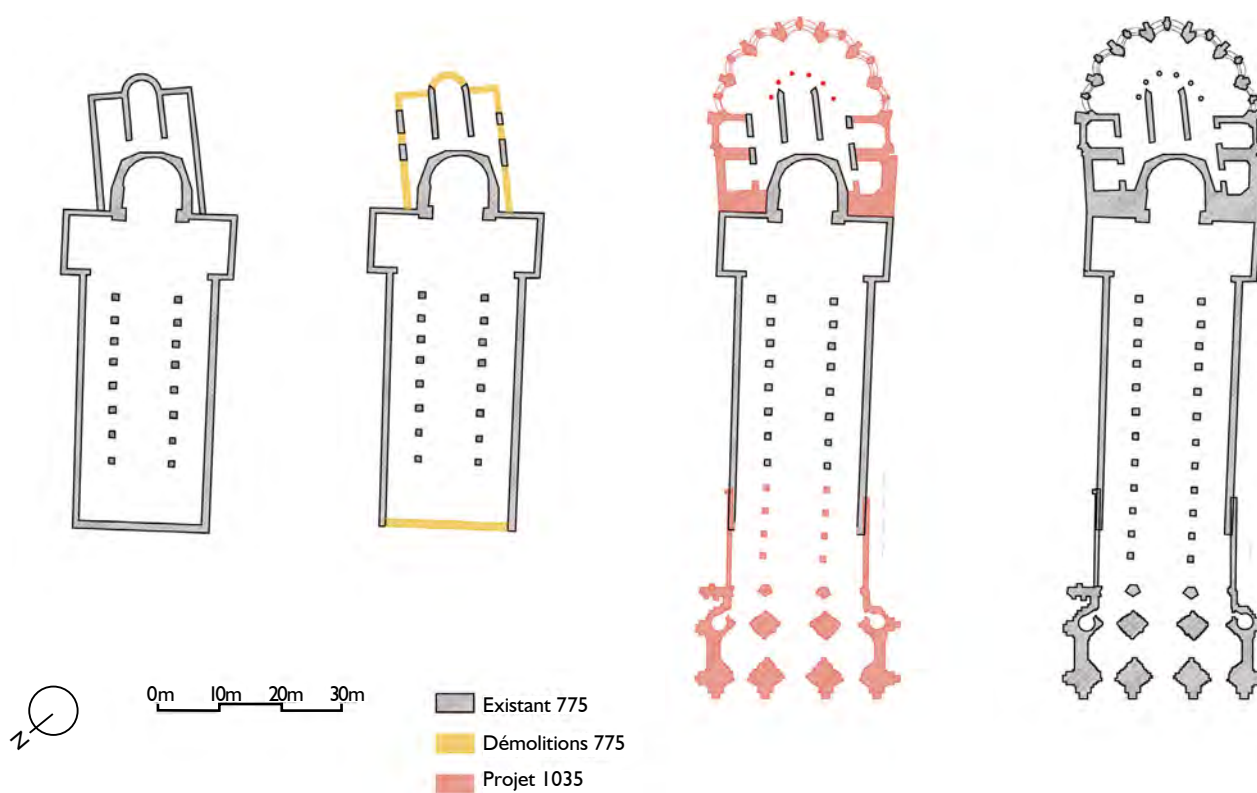


Illustration 1. Plans des étapes de transformation de l'église Saint-Denis
Source : Dessin de l'auteur d'après les relevés de Crosby Summer Mc Knight.

Aperçu historique

Le sanctuaire existant avant l'intervention de l'Abbé est de petites dimensions. Il se compose de deux édifices imbriqués mais désaxés l'un par rapport à l'autre : une église carolingienne, datant de 775, orientée au Sud-est et la chapelle d'Hilduin, construite en 832, orientée à l'Est. L'église carolingienne, de plan cruciforme, possède un chœur en forme d'abside et une nef bordée de part et d'autre de collatéraux. Outre le fait qu'ils sont désaxés, les deux corps de bâtiment se trouvent à des niveaux différents, l'église étant de plain-pied avec le sol extérieur alors que la chapelle est semi-enterrée. Par son intervention, l'abbé Suger ajoute une troisième strate à l'édifice. (Illustration 1)

Analyse

Après l'exécution de réparations portant sur les structures qui seront conservées, la construction débute en 1140 avec l'adjonction d'un nouveau narthex, suivie par celle d'un nouveau chœur en 1144, par celle du transept et de la nef en 1145 et, enfin, en 1148, par l'érection de la tour sud. Une partie du projet de Suger reste inachevée à sa mort, mais son œuvre est poursuivie par ses successeurs. Aujourd'hui, le narthex et le chœur que Suger fit réaliser sont encore intacts, tandis que la nef a été largement remodelée ultérieurement. Les raccords entre neuf et ancien peuvent toutefois être encore bien observés dans la crypte de la chapelle, sous le chœur actuel. (Illustration 2)

L'opération menée par Suger entraîne des démolitions ponctuelles permettant l'élargissement de l'espace de l'église. La façade de l'église carolingienne est déposée ainsi qu'une partie conséquente de l'enveloppe de la chapelle. Ces démolitions permettent de mieux les englober dans la nouvelle église.



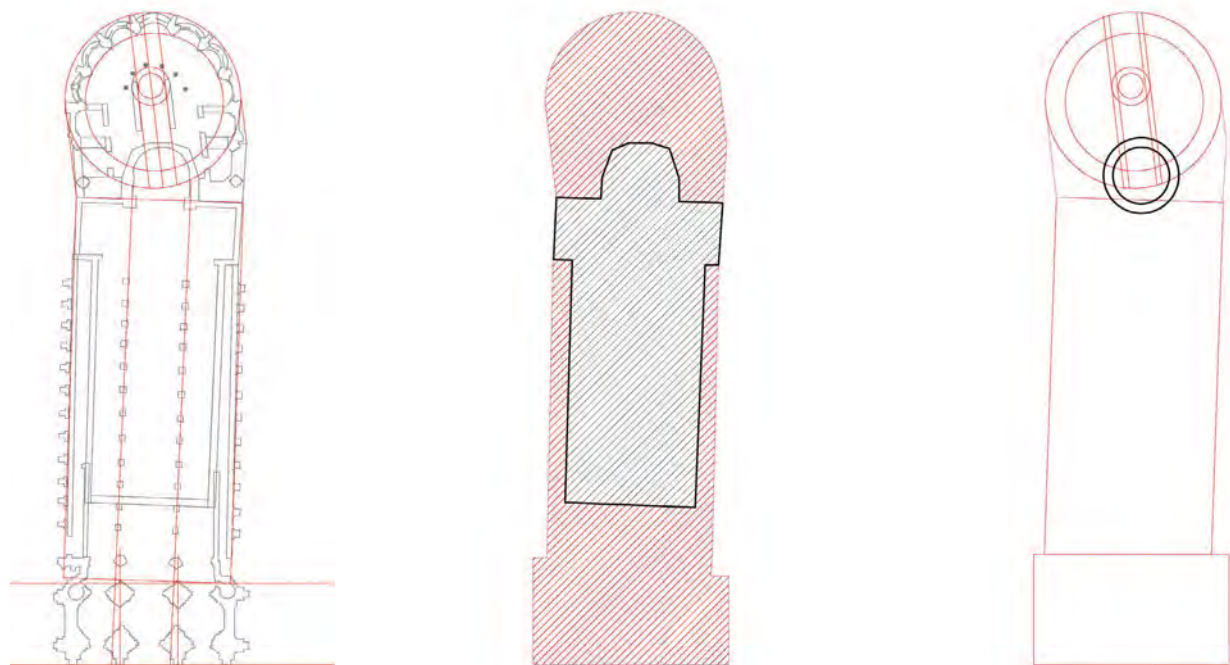
Illustration 2. Raccord neuf-ancien dans la crypte
Source : Photographie de l'auteur.

Le plan de cette dernière se développe en longueur : l'accès se fait par un narthex, qui se prolonge par une nef flanquée de bas-côtés et se termine par un chœur circulaire en hauteur par rapport au niveau du sol de la nef. La structure du chœur est fine et élancée, laissant entrer la lumière par de larges baies munies de vitraux. Le chœur et les parties conservées de la chapelle d'Hilduin forment un nouvel ensemble homogène sur deux niveaux : le niveau bas, dans lequel se trouvent les murs conservés de la chapelle et le niveau haut, surélevé par rapport à la nef qui définit le déambulatoire du chœur.

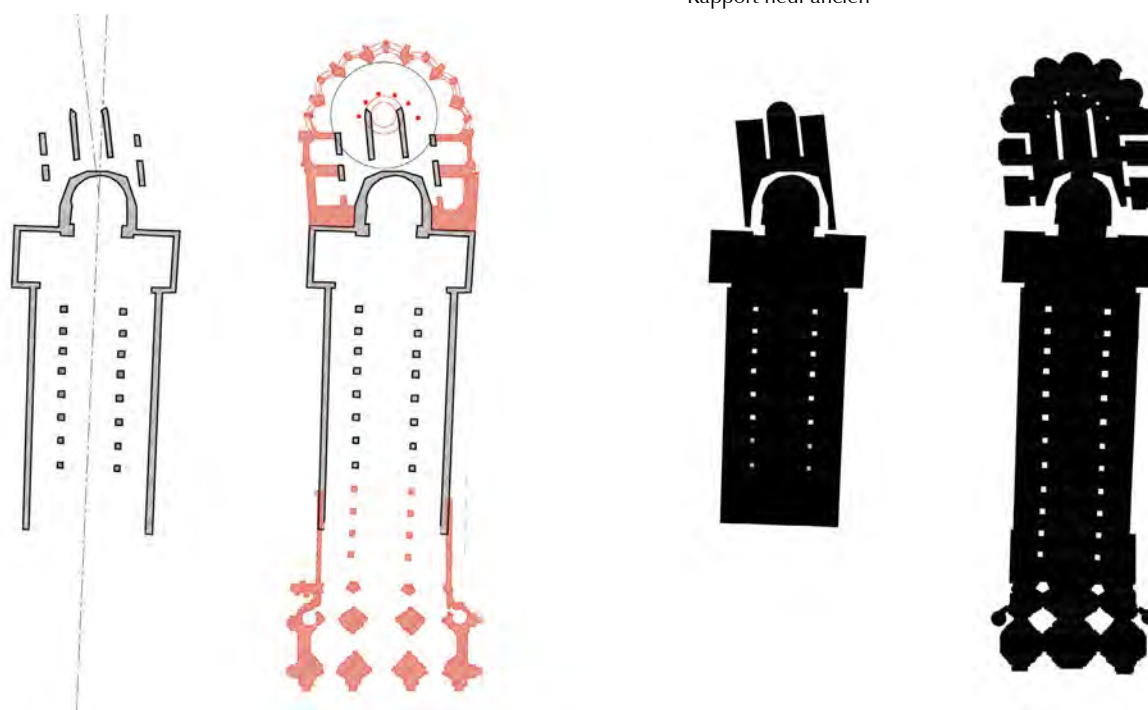
Composition par la géométrie

Si dans cet édifice les structures nouvelles s'articulent harmonieusement avec les éléments anciens au sein d'une composition qui apparaît comme unitaire, c'est grâce au rôle que l'on a fait jouer à la géométrie dans la conception du projet.

➤ **Illustration 3. Forme et géométrie dans la relation neuf-ancien**
Source : dessins de l'auteur d'après les relevés de Crosby Summer Mc Knight.



Rapport neuf ancien



Composition, rapport de géométrie

Espace intérieur

Ⓐ **Illustration 4. Axes et rapport plein vide dans la composition**
Source : dessins de l'auteur d'après les relevés de Crosby Summer Mc Knight.

L'orientation du chœur construit par Suger reproduit celle de la chapelle de l'Hilduin, qui est intégrée au nouvel ensemble. Le narthex et le prolongement de la nef, en revanche, adoptent l'orientation de l'église carolingienne. Les irrégularités dans l'arc de cercle formé par le chœur de la chapelle se retrouvent dans l'adjonction. Le décalage des axes, à partir duquel Suger organise sa composition, n'est perceptible qu'en plan et constitue l'élément qui contribue à assurer l'homogénéité de l'ensemble. (Illustration 3)

Typologie, morphologie

Au plan inférieur, qui correspond à celui de la chapelle de l'Hilduin, Suger conserve une partie des murs antérieurs et y adjoint des chapelles rayonnantes sur le pourtour, en élargissant ainsi sa forme semi-circulaire. Au niveau supérieur, la

structure de la façade du chœur est constituée de piliers largement espacés qui définissent de grandes baies convexes laissant entrer la lumière de manière spectaculaire et innovante : le vide prend le pas sur le plein. (Illustration 4)

Les murs latéraux, ainsi que les colonnes de la nef carolingienne, sont prolongés vers le nord sur quatre travées, en reproduisant les proportions des éléments existants. Le narthex est défini par une structure épaisse de style gothique constituée de piliers placés dans l'alignement des colonnes de la nef dont ils se distinguent par leurs dimensions et leur style architectural. L'épaisseur des piliers du narthex est imposante en rapport à l'épaisseur des colonnes existantes de la nef. Au fur et à mesure que les piliers du narthex s'approchent des colonnes de la nef, ils s'affinent pour assurer une transition visuelle avec les colonnes anciennes.

Matériaux, structure

La nouvelle construction se fonde sur les restes anciens et les prolonge en élévation. Il n'y a aucun souci de réversibilité de l'intervention, mais au contraire une volonté de d'assurer la pérennité des nouvelles structures.

La pierre calcaire employée pour l'ensemble des nouvelles constructions est la même que celle des constructions antérieures. Cette constante dans le choix des matériaux assure la liaison entre les éléments.

Ce matériau n'est pourtant pas traité de la même manière car la taille et les sections de la pierre sont nettement plus fines dans l'intervention de Suger. Cette différence de mise en œuvre est due à l'évolution des techniques, ainsi qu'à l'adoption de registres architecturaux (croisées d'ogive, arcs brisés) visant à ouvrir largement l'édifice à la lumière.

Rapport au passé

Bien que l'écart de temps qui sépare la construction des édifices existants de l'intervention de Suger est de trois cents ans pour la chapelle d'Hilduin et de quatre cents ans environ pour l'église carolingienne, on remarque que, dans cette intervention, tous les éléments portent à voir une forme de continuité dans la relation à l'architecture existante. À la fois dans les matériaux employés, dans la composition architecturale qui reprend les axes et orientations de l'existant que dans l'unité nouvelle proposée. Les styles architecturaux ne sont pas les mêmes, mais l'emploi des mêmes matériaux, la reprise des alignements de colonnes, de formes, d'axes de composition se présentent plutôt comme une évolution linéaire que comme une rupture ou une mise à distance avec le passé.

Attitude architecturale

L'entrée dans l'église est désormais articulée en trois séquences définies par l'espace et par la lumière : le fidèle pénètre dans le narthex qui le plonge dans l'obscurité puis, plus il s'avance dans l'église, plus la lumière s'intensifie pour atteindre son apogée dans le chœur. L'architecture éveille et alimente le sentiment de spiritualité à travers une illumination que rendent possible les nouvelles techniques de construction.

Interroger le projet au regard de questionnements actuels

Cette intervention ne peut pas être considérée comme réversible selon les critères actuels de la *Charte de Venise* (1964) dans la mesure où les ajouts font corps avec l'existant à tel point qu'ils ne peuvent être retirés. La nouvelle réalisation donne néanmoins la possibilité, à l'œil éveillé, de lire et de retrouver l'organisation et les caractéristiques des structures préexistantes. Elle est donc irréversible mais lisible.

Ce premier cas encourage à reconsidérer la querelle entre création et conservation sous un nouveau jour, car ici, création et conservation vont de pair. Aucun conflit ne s'instaure entre ce qui préexiste et ce qui est ajouté, le résultat de la transformation est un nouvel édifice fait de parties neuves et anciennes qui forment un nouvel ensemble. C'est par la géométrie et le travail sur les axes que l'ensemble trouve une cohérence. Dans cet exemple on peut donc observer un projet neuf qui se fabrique à partir de la logique des constructions existantes et dans la continuité avec celles-ci. On peut le comparer à la transformation du Castelgrande de Bellinzona (Suisse) où Aurelio Galfetti a adopté la même attitude.

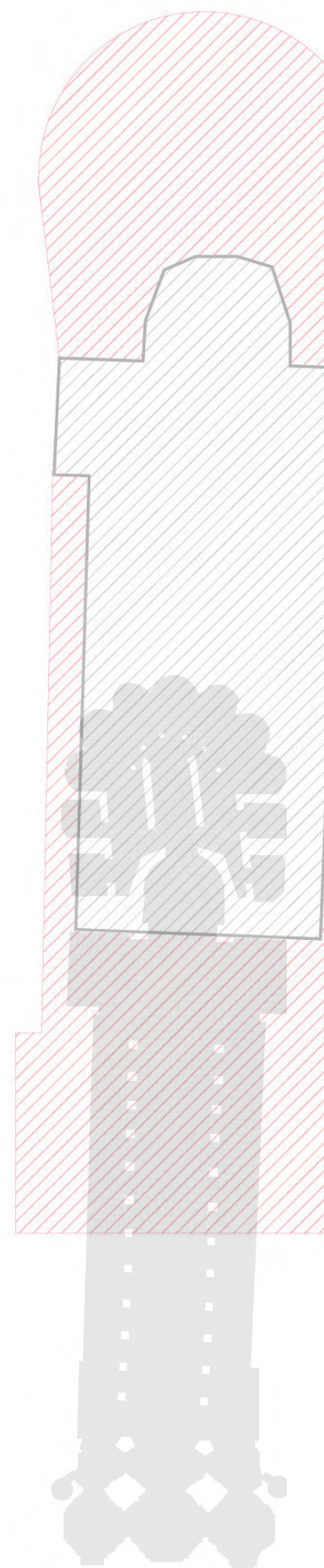
COMPOSER DANS LA CONFRONTATION AVEC L'ANCIEN : LE TEMPLE DE MALATESTA (ITALIE)

Le deuxième cas étudié est celui de l'église San Francesco à Rimini, transformé en Temple de Malatesta par Léon-Battista Alberti (1404-1472), considéré comme « la personnalité la plus influente dans l'histoire de l'architecture de la Renaissance » (Casiello, 2008, p. 81). Parmi les études portant sur le Temple de Malatesta on citera celle que donne Franco Borsi (1980) dans sa monographie consacrée à l'architecte, qu'il caractérise comme étant son œuvre majeure. Dans son analyse, l'auteur se concentre sur la composition de la façade neuve d'Alberti (insistant sur la référence de l'architecte aux modèles antiques) ainsi que sur la restitution du projet d'ensemble (comprenant la façade principale et la coupole), mais il porte en revanche peu d'attention au rapport avec l'édifice préexistant. De fait, si cette réalisation occupe une place de choix dans les manuels d'architecture, elle mérite aussi d'apparaître dans une « histoire de la transformation des édifices », posture défendue par Roberto Pane dans sa contribution, « *L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento* », à l'ouvrage collectif *Verso una storia del restauro* (Casiello, 2008). L'article décrit les conditions économiques, sociales, politiques et culturelles du projet, discute du rapport aux préexistences explicité dans les écrits d'Alberti, mais la relation entre neuf et ancien ne fait pas l'objet d'une attention poussée.

On se concentrera donc ici sur la nature de la relation établie entre l'église existante et les façades d'Alberti pour essayer de compléter ainsi les études portant sur cet édifice qui ont été publiées.

Aperçu historique

En 1447, Sigismond Malatesta, souverain de Rimini, exprime le souhait de transformer l'église de Saint-François (XII^e siècle) en un mausolée réservé à sa propre famille, les Malatesta, ainsi qu'aux hommes « illustres » de sa cour. Il confie cette mission à Leon-Battista Alberti, dont l'œuvre sera interrompue suite aux guerres locales (ayant



éloigné le commanditaire de ce projet), suivies de la mort de Sigismond, laissant la façade principale ainsi que celle du chœur, inachevées.

Avant l'intervention d'Alberti, l'église San Francesco à Rimini se présente sous la forme d'un édifice de plan rectangulaire simple, construit en brique et revêtu en façade par un enduit. Elle compte une nef simple, bordée de part et d'autre par quatre chapelles. Le rythme que créent à l'intérieur de l'église les proportions de ces chapelles, leur degré d'ouverture sur la nef, ainsi que les baies qui les éclairent, se retrouve également en façade dans l'espacement entre les baies. Deux types de chapelles s'alternent dans la composition : des chapelles (A) largement ouvertes sur la nef et possédant deux baies en façade ; des chapelles (B) ouvrant sur la nef par une porte étroite et en façade par l'intermédiaire d'une seule baie. Les chapelles sont disposées selon un rythme AABAAAA. De manière générale, l'édifice est peu ouvert en façade et dépourvu de décorations et ornements.

Analyse

Le premier élément important à noter est que la modification n'a pas comporté de démolitions, car Alberti s'est volontairement limité à ajouter de la matière pour créer la nouvelle façade extérieure de l'édifice. Il décrit ainsi sa propre intervention : «*talvolta si addossa una parete a un'altra come una pelliccia infilata sopra un vestito*»¹⁰ (Alberti, éd. 1966, p. 325). Pour cela il a enveloppé l'édifice existant dans trois nouvelles façades dessinées selon les

règles d'une composition architecturale largement référencée à l'antiquité. Les nouvelles façades voilent presque entièrement les façades préexistantes, qui sont laissées intactes. (Illustration 5)

Temporalité, attitude architecturale, référence à l'ancien

Réalisée deux cents ans après la construction de l'église de Saint-François, la transformation d'Alberti illustre clairement la rupture intellectuelle et historique qu'a entraîné la redécouverte de l'art antique, dont l'architecte a été l'un des principaux porte-voix. Le style (forme, vocabulaire architectural et décor) de l'édifice s'inspire de l'Antiquité, sans qu'aucun lien ne soit établi entre l'édifice ancien et les éléments ajoutés. La référence à l'antique est poussée jusque dans les détails, car certains matériaux de la façade principale ont été récupérés sur des édifices romains.

Composition dans la confrontation

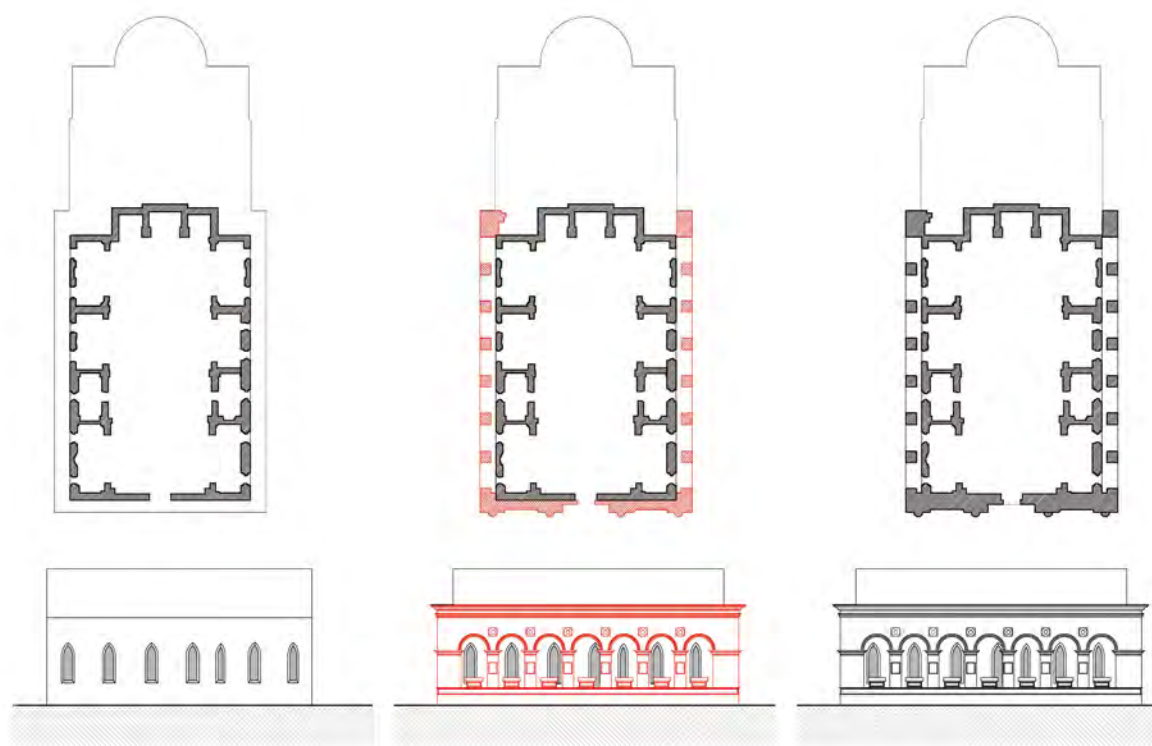
Le projet d'Alberti propose une mise en contraste entre neuf et ancien par le biais du contraste, à la fois dans les matériaux, le rythme, la structure, le décor et la géométrie.

Sur les façades latérales, le rythme des nouvelles arcades (CCCCCC), est indépendant de celui des fenêtres de l'église existante (AABAAAA) et il correspond à son propre système de mesure en référence aux « arcs intérieurs du Colisée » (Pane, 2008, p.96) qu'Alberti a scrupuleusement relevés. Ce dernier reproduit le même nombre de baies, mais il en propose une nouvelle interprétation. Les sept arcades créent un rythme régulier qui entraîne un décalage entre les

Illustration 5. Plans de la transformation du temple malatestien

Source : dessins de l'auteur d'après Franco Borsi (1980).

¹⁰ Parfois une paroi est adossée à une autre, comme une fourrure que l'on enfle sur un vêtement.



0m 10m 20m 30m

■ Existant XIIème siècle

■ Project 1447

nouvelles et les anciennes ouvertures, donnant ainsi la sensation que le rythme de l'ancienne façade était aléatoire et chaotique, à l'exact opposé de la rigueur du rythme introduit par Alberti. (Illustration 6)

Les ouvertures existantes sont hautes et étroites, tandis que celles qui ont été ajoutées sont presque aussi larges que hautes. Les baies existantes sont couronnées par des ogives, celles d'Alberti par des arcs en plein cintre. De ce fait, les discordances se manifestent également au niveau des appuis des linteaux des baies, qui sont décalés. Tous les éléments d'architecture nouvellement projetés entrent en contraste avec ceux qui existaient précédemment.

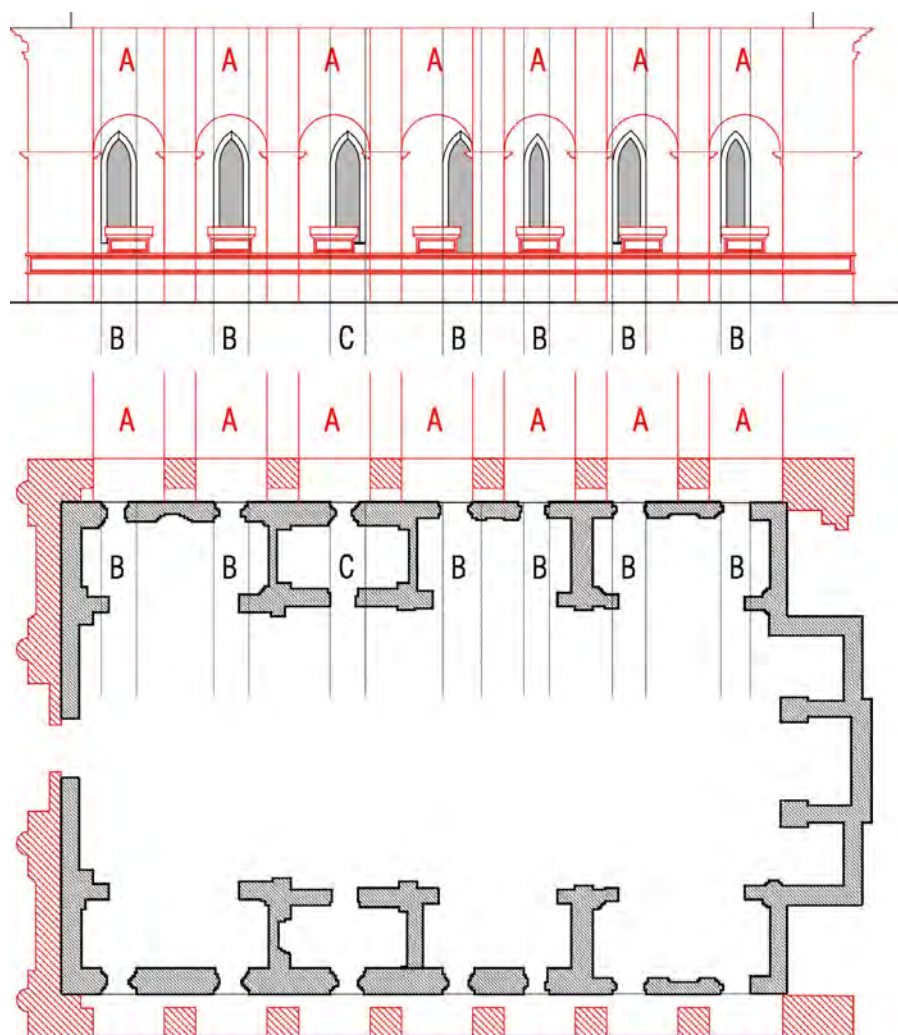
La façade principale, couronnée par une grande arcade, est plaquée contre l'ancienne, dont elle laisse voir le faîtage. On ignore toutefois s'il s'agit là d'un parti adopté par l'architecte ou simplement le résultat du fait que les travaux ont été interrompus avant d'avoir été terminés. En revanche, on lit dans cette juxtaposition la volonté de rendre la nouvelle façade indépendante, sans lien avec la composition intérieure de l'édifice préexistant. Comme pour les façades latérales, la nouvelle façade se réfère entièrement à l'antique comme le démontre Franco Borsi (1980). Pour sa part, Andrea Pane souligne que la relation établie par Alberti avec l'existant se fait « sans se préoccuper d'un quelconque alignement avec les ouvertures gothiques existantes » (Casiello, 2008, p. 96).

Les nouvelles façades dessinées par Alberti sont plaquées sur trois côtés de l'édifice médiéval ; le quatrième côté aurait normalement dû subir le même traitement. Cet « habillage » donne à voir partiellement l'ancienne façade dans le vide laissé par les arcades. Bruno Zevi affirme que la non correspondance entre les baies existantes et celles ajoutées « est pour lui signe de probité et de respect » (Zevi, 1983, p. 38). On pourrait cependant y voir aussi une forme de contestation qui mettrait une distance entre une architecture existante peu considérée et les nouveaux critères de beauté inspirés des modèles antiques.

Matériaux, structure

Dans le choix des matériaux employés pour réaliser l'intervention, une nouvelle forme d'antagonisme s'ajoute aux précédentes. L'église médiévale est bâtie en brique et revêtue d'un enduit. Les baies gothiques de la façade existante sont en pierre et présentent les seuls éléments de décor des façades. L'intervention d'Alberti est intégralement mise en œuvre en pierre blanche.

Du point de vue de la structure, « il se détache des structures plus anciennes, réalisant une enveloppe constituée d'une séquence d'arcs portés par des piliers massifs » (Pane, 2008, p. 96). Les nouvelles façades, fondées en retrait par rapport aux anciennes, n'entravent donc pas leur



équilibre structurel existant et cela rend l'intervention théoriquement réversible.

Rapport au passé

Le contraste établi à divers niveaux entre la façade existante et celle qu'Alberti a ajoutée marque une rupture avec la pensée de la période précédente. La nouvelle enveloppe laisse voir l'ancienne façade en second plan derrière les arcades, mais la lecture de cette façade est faussée. En mettant à distance la façade ancienne et en la faisant sembler chaotique, on peut penser qu'Alberti est convaincu de la supériorité des principes de composition inspirés de l'Antiquité.

Interroger le projet au regard de questionnements actuels

Comme le montre Roberto Pane, Alberti affiche dans ses écrits un respect marqué pour les constructions existantes précisant qu'il « est préférable de laisser intactes les structures antiques tant que les nouvelles peuvent être érigées sans démolir¹¹ » (Alberti, ed. 1966, p.442). Aucune démolition n'a été effectuée, ni en élévation, ni même au niveau des fondations, qui n'ont pas été touchées.

11 « è preferibile lasciar intatte le antiche costruzioni fintanto che le nuove possano essere innalzate senza demolire »

Illustration 6. Rencontre du rythme existant et du nouveau rythme des ouvertures en façade
Source : dessins de l'auteur d'après Franco Borsi (1980).

Les nouvelles façades s'adossant aux anciennes, elles pourraient être déposées en dévoilant un état antérieur intact. C'est dans cette volonté de ne rien démolir qu'on entrevoit le respect d'Alberti pour les préexistences et que se révèle une posture architecturale forte, celle de la conservation et de la stratification. Cette position rejoint celle des partisans actuels de l'intervention minimale et du respect de l'existant.

Le projet d'Alberti renvoie à d'autres préoccupations présentes, à travers la mise en contraste du neuf et de l'ancien, et par le choix de solutions qui anticipent les prescriptions de la *Charte de Venise* concernant la lisibilité et la réversibilité des interventions. Par les dispositifs mis en place dans ce projet, l'intervention est de fait tout aussi lisible que réversible. L'emploi de matériaux différents permet de distinguer nettement les deux états et ainsi de respecter le principe de vérité historique, car l'intervention « ne falsifie pas le document d'art et d'histoire » et en conserve le statut de « document » (*Charte de Venise*, 1964, p. 2).

Toutefois si son œuvre paraît préfigurer certaines interventions contemporaines, elle en diffère en ce que le projet d'Alberti visait à donner à l'édifice une nouvelle image et une nouvelle façade, contrairement à la plupart des projets actuels qui mettent plutôt en valeur l'ancien en conservant les façades extérieures pour restructurer complètement l'intérieur. C'est notamment ce que proposent Herzog et de Meuron à la Tate Modern de Londres ou à la Caixa de Madrid lorsqu'ils mettent en avant les façades anciennes en y ajoutant une touche contemporaine sous forme d'un couronnement lumineux ou en corten. L'attitude d'Alberti peut toutefois être assimilée à celle, relativement exceptionnelle en France, des architectes Lacaton et Vassal à la Tour Bois-le-prêtre à Paris, qui ont proposé une nouvelle enveloppe pour l'édifice dont la structure est simplement juxtaposée à l'ancienne. Ils ont redonné une nouvelle figure à un édifice, des années 1950, peu considéré du point de vue esthétique.

CONCLUSION

L'exercice d'analyse effectué sur ces deux projets de transformation d'édifices existants permet de faire émerger des pistes réflexions sur les dispositifs architecturaux permettant de lier le neuf à l'ancien. Retracer les diverses étapes du projet et utiliser une charte graphique proposée par Bruno Reichlin à l'Accademia di Architettura di Mendrisio pour l'élaboration du projet dans les édifices existants (Reichlin, 2006) afin de bien différencier les composantes ; cette technique, mise en œuvre ici, permet de comprendre comment le projet s'est fabriqué en relation avec ce qui existait, de retrouver les intentions et les dispositifs mis en place par les architectes, ainsi que l'attitude et les solutions qu'ils ont adoptées.

A partir de cette analyse graphique, on a pu faire émerger des principes de composition spécifiques à chacun des projets étudiés : la géométrie, la trame, le rythme, la structure. Dans le cas de Saint-Denis, la question de la géométrie est centrale et, à Rimini, c'est l'autonomie du rythme des ouvertures et la mise en contraste qui font composition. Toutefois les deux cas présentent des postures radicalement différentes vis-à-vis de l'édifice existant : à Saint-Denis le projet se fait dans la continuité de l'existant alors qu'au temple de Malatesta l'adjonction s'oppose à l'ancien dans une volonté de contraste.

Ces deux exemples semblent indiquer que la démarche adoptée peut porter ses fruits et renouveler à la fois le corpus de références et les thématiques de composition du projet. Par ailleurs, l'ancienneté de ces interventions permet d'avoir un recul historique nécessaire pour juger le caractère de l'intervention, un recul que nous n'avons pas dans le cas des réalisations contemporaines. Ces projets qui précèdent l'apparition de la notion contemporaine de restauration permettent d'observer une autre attitude architecturale dans l'existant.

RÉFÉRENCES

- Alberti, L.-B. (éd. 1966), *De Re Aedificatoria, Livre 6, Restauro degli edifici*. Milan : Edizioni il Polifilo.
- Boito, C. (2000), *Conservar ou restaurar : les dilemmes du patrimoine*. Besançon : Les Éditions de l'Imprimeur.
- Borsi, F. (1980). *Leon-Battista Alberti opera completa*. Milan : Electa editrice.
- Brandi, C. (2000). *Teoria del restauro*. Torino : Piccola Biblioteca Einaudi.
- Brankovic, B. (1990). *La basilique de Saint-Denis, Les étapes de sa construction*. Courbevoie : Éditions du Castelet.
- Casiello, S. (2008). *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*. Florence : Edizioni Alinea.
- Charte de Venise (1964) Charte internationale sur la conservation et la restauration des Monuments et des sites. Venise : Icomos. Récupérer de : http://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf
- Pane, R. (2008), «L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento», in *Verso una storia del restauro*, Florence : Edizioni Alinea.
- Reichlin, B. (2006). *Testo teorico sul riuso*. Texte non publié. Mendrisio.
- Rossi, A. (2004). *Architettura della città*. Rome : Edizioni Città studi.
- Summer Mc Knight, C. (1953). *L'Abbaye royale de Saint-Denis 130 photographies de Pierre Devigny*. Paris : P. Hartmann.
- Summer Mc Knight, C. (1987). *The Royal Abbey of Saint Denis from its beginnings to the death of Suger, 475-1151*. New Haven Londres : Yale University Press
- Viollet-le-Duc, E. (1967, prem. Ed.1800), *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, article « restauration ». Paris : F. De Nobele
- Wyss, M. (sous la direction de) (1996). *Atlas historique de Saint-Denis, des origines au XVIIIe siècle*. Paris : Édition de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Zevi, B. (1983), Leon-Battista Alberti « critico-architetto », pretesti di critica architettonica, in ID : Torino.



UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES EN LENGUA FRANCESA

BIBLIOGRAFÍA SELECTA: 2000-2015

Andrés Ávila-Gómez

Ávila-Gómez, A. (2015). Una mirada a las publicaciones en lengua francesa. Bibliografía selecta: 2000-2015. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 101-103



A continuación, se presenta una bibliografía compuesta por algunas de las publicaciones que han iniciado o que han dado continuidad a los principales temas de investigación y de reflexión, tratados durante lo corrido del presente siglo en las escuelas de arquitectura y en las universidades francesas, en las cuales se abordan con especial énfasis temas y problemáticas provenientes de la arquitectura, el urbanismo y el patrimonio. El conjunto de publicaciones escogidas tiene diversos orígenes, entre ellos sobresalen:

- Tesis doctorales publicadas.
- Publicación de actas o memorias de coloquios internacionales.
- Publicaciones producto de investigaciones para exposiciones especializadas.
- Investigaciones en el marco de convenios entre instituciones públicas y privadas.
- Obras colectivas de investigadores especializados.

Las publicaciones son presentadas de acuerdo con las principales temáticas abordadas en este número, teniendo en cuenta aquellas publicaciones del periodo 2000-2015 de editoriales tan importantes como: Editions de La Villette, Presses Universitaires de Lyon, Presses Universitaires de France, Editions du Patrimoine, La Documentation Française, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Picard, Le Moniteur.

Por otro lado, vale la pena señalar que la presente selección incluye publicaciones editadas no solo en Francia, sino también en países como Bélgica (Mardaga, Editions Archives d'Architecture Moderne), Canadá (Centre Canadien d'Architecture) y Suiza (Librairie Droz, Lars Müller Publishers).

Dado que casi la totalidad de las publicaciones escogidas en el marco de este ejercicio no han sido traducidas aún al español, se ha incluido la traducción del título de cada una de ellas.

ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (HISTORIA, TEORÍA, CRÍTICA)

- Amaldi, P. (2012). *Architecture, profondeur, mouvement*. Gollion : Infolio Editions.
(Arquitectura, profundidad, movimiento)
- Barrier, J. (2005). *Les architectes européens à Rome, 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*. Paris : Editions du Patrimoine
(Arquitectos europeos en Roma 1740-1765. El nacimiento del gusto por lo griego)
- Baudez, B. (2013). *Architecture et tradition académique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
(Arquitectura y tradición académica)
- Bercé, F. (2013). *Viollet-le-Duc*. Paris : Editions du Patrimoine
(Viollet-le-Duc)
- Bruant, C., Markovics, A., & Simonnot, N. (2012). *Hôtels des postes patrimoniaux de la métropole parisienne*. Versailles : ENSA - Versailles.
(Edificios patrimoniales de correos de la metrópolis parisina)
- Bouvier, B. (2004). *L'édition d'architecture à Paris au XIXe siècle. Les maisons Bance et Morel et la presse architecturale*. Genève : Droz.
(La edición de arquitectura en París durante el siglo XIX. Las editoriales Bance y Morel, y la prensa arquitectónica)
- Cabestan, J-F. (2004). *La conquête du plain-pied. L'immeuble à Paris au XVIIIe siècle*. Paris : Picard.
(La conquista de la planta baja: El inmueble en París durante el siglo XVIII)
- Cabestan, J-F., Lempereur, H. (dir.) (2015). *La Samaritaine*. Paris : Picard.
(Grandes almacenes de La Samaritaine)
- Carmo, M. (2008). *L'architecture à l'âge de l'imprimerie : culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales*. Paris : Editions de La Villette.
(La arquitectura en la era de la imprenta. Cultura oral, cultura escrita, libro y reproducción mecánica de la imagen en la historia de las teorías arquitectónicas)
- Carvais, R., Guillerme, A., Nègre, V., & Sakarovitch, J. (dir.) (2010). *Edifice & artifice. Histoires constructives*. Paris : Picard.
(Edificio y artificio. Historias constructivas)
- Cohen, J.-L. (2011). *Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*. Paris: Hazan; Montreal : Centre Canadien d'Architecture.
(Arquitectura en uniforme, proyectar y construir en la Segunda Guerra Mundial)
- Cohen, J.-L., & Frank, H. (dir.) (2013) *Interférences/Interferenzen. Architecture : Allemagne-France, 1800-2000*. Strasbourg : Editions des musées de Strasbourg.
(Interferencias. Arquitectura: Alemania – Francia, 1800-2000)
- Cohen, J.-L., & Grossman, V. (dir.) (2014) *La modernité, promesse ou menace ? France - 101 bâtiments, 1914-2014. (Catalogue du pavillon français de la Biennale d'architecture de Venise 2014)*. Paris : Institut Français / Dominique Carré.
(La modernidad: promesa o amenaza? Francia: 101 edificios, 1914-2014 (Catálogo del Pabellón francés en la Bienal de arquitectura de Venecia de 2014))
- Cohen, J.-L. (2015). *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie*. Liège : Editions Mardaga.
(La ruptura entre arquitectos e intelectuales o las enseñanzas de la italo filia)

Chabard, P., & Kourniati, M. (dir.) (2013). *Raisons d'écrire. Livres d'architectes, 1945-1999*. Paris : Editions de La Villette.

(Razones para escribir. Libros de arquitectos, 1945-1999)

d'Orgeix, E., Garric, J.-P., & Thibault, E. (dirs.) (2011). *Le livre et l'architecte*. Wavre : Mardaga.

(El libro y el arquitecto)

d'Orgeix, E., & Medvedkova, O. (2013). *Architectures de guerre et de paix*. Bruxelles : Mardaga.

(Arquitecturas de guerra y de paz)

de Smet, C. (2007). *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*. Zurich : Lars Müller Publishers.

(Hacia una arquitectura del libro. Le Corbusier: edición y puesta en página, 1912-1965)

Deboulet, A., Sauvage, A., & Hoddé, R. (2008). *La critique architecturale. Questions, frontières, desseins*. Paris : Editions de La Villette.

(La crítica arquitectónica. Preguntas, fronteras, intenciones)

Didelon, V. (2011). *La controverse Learning from Las Vegas*. Liège : Mardaga.

(La controversia Learning from Las Vegas)

Eleb, M., & Simon, P. (2013). *Entre confort, désir et normes. Le logement contemporain, 1995-2012*. Liège : Editions Mardaga.

(Entre el confort, el deseo y las normas. La vivienda contemporánea, 1995-2012)

Garric, J.-P. (2004). *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. Liège : Mardaga.

(Recopilaciones sobre Italia. Los modelos italianos en los libros franceses de arquitectura)

Garric, J.-P., Nègre, V., & Thomine-Berrada, A. (dir.) (2008). *La construction savante. Les avatars de la littérature technique*. Paris : Picard.

(La construcción erudita. Los avatares de la literatura técnica)

Garric, J.-P. (2012). *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*. Paris : Belin.

(Percier et Fontaine, los arquitectos de Napoleón)

Garric, J.-P. (2014). *Vers une agritecture. Architecture des constructions agricoles (1789-1950)*. Bruxelles : Mardaga.

(Hacia una agritecture. Arquitectura de construcciones agrícolas, 1789-1950)

Jannièrè, H. (2002). *Politiques éditoriales et architecture «moderne». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris : Arguments.

(Políticas editoriales y arquitectura "moderna". El surgimiento de nuevas revistas en Francia y en Italia, 1923-1939)

Jannièrè, H., Sornin, A., & Vanlaethem, F. (dir.) (2008). *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970. Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*. Montréal : Institut de recherche en histoire de l'architecture-IRHA.

(Las revistas de arquitectura en los años 1960 y 1970. Fragmentos de una historia evenemencial, intelectual y material)

Jannièrè, H., & Leeman, R. (dir.) (2013). *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

(Michel Ragon, crítico de arte y de arquitectura)

Lambert, G., & Thibault, E. (2011). *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*. Wavre : Mardaga.

(El taller y el aula magna. Las escuelas de la arquitectura, entre teoría y práctica)

Makhneva-Barabanova, O. (2010). *Ledoux, maître à penser des architectes russes. Du classicisme au post-modernisme, XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Editions du Patrimoine.

(Ledoux, maestro de los arquitectos rusos. Del clasicismo al posmodernismo, siglos XVIII-XX)

Mandoul, T. (2008). *Entre raison et utopie. L'histoire de l'architecture d'August Choisy*. Liège : Mardaga.

(Entre razón y utopía. La Historia de la arquitectura de August Choisy)

Maniaque, C. (2014). *Go West. Des architectes au pays de la contre-culture*. Marseille : Parenthèses.

(Go West. Los arquitectos en el país de la contracultura)

Mazzoni, C. (dir.) (2014). *La Tendenza. Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*. Marseille : Parenthèses.

(La Tendenza: una vanguardia arquitectónica italiana, 1950-1980)

Monnier, G. (dir.) (2006). *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'oeuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*. Paris : Publications de La Sorbonne.

(Arquitectura: la recepción inmediata y la recepción diferida. La obra juzgada, el edificio habitado, el monumento celebrado)

Morel Journel, G. (2015). *Le Corbusier. Construire la vie moderne*. Paris : Editions du Patrimoine.

(Le Corbusier. Construir la vida moderna)

Nègre, V. (2006). *L'ornement en série. Architecture, terre-cuite et carto n-pierre*. Liège : Mardaga.

(El ornamento en serie. Arquitectura, terracota y cartón piedra)

Nivet, S. (2011). *Le Corbusier et l'immeuble-villas*. Liège : Mardaga.

(Le Corbusier y el inmueble-villa)

Pauwels, Y. (2008). *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*. Liège : Mardaga.

(En los márgenes de la regla. Ensayo sobre los órdenes arquitectónicos del Renacimiento)

Pérouse de Montclos, J.-M. (2011). *Architecture : description et vocabulaire méthodique* (1^o ed. 1972). Paris : Editions du Patrimoine.

(Arquitectura: descripción y vocabulario metódico)

Peyceré, D., & Wierre, F. (dir.) (2009). *Architecture et archives numériques. L'architecture à l'ère numérique : un enjeu de mémoire*. Paris : Infolio Editions.

(Arquitectura y archivos digitales. La arquitectura en la era digital, un asunto de memoria)

Picon, A. (2010). *Culture numérique et architecture : une introduction*. Bâle : Birkhauser.

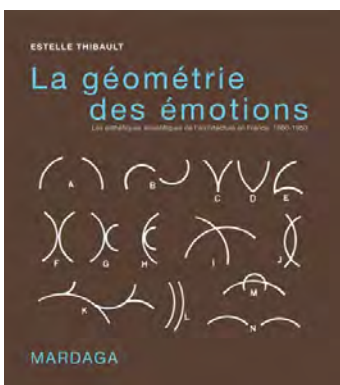
(Cultura digital y arquitectura: una introducción)

Rabreau, D. (2008). *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris : Editions du Patrimoine.

(Apolo en la ciudad. Ensayo sobre el teatro y el urbanismo en el Siglo de las Luces)

Rouillard, D. (2004). *Superarchitecture : le futur de l'architecture, 1950-1970*. Paris : Editions de La Villette.

(Superarquitectura: el futuro de la arquitectura, 1950-1970)



Thibault, E. (2010). *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*. Liège : Mardaga.

(La geometría de las emociones. Estéticas científicas de la arquitectura en Francia, 1860-1950)

Thomine-Berrada, A. (2004). *Emile Vaudremer, 1829-1914. Le rigueur de l'architecture publique*. Paris : Picard.

(Emile Vaudremer, 1829-1914. El rigor de la arquitectura pública)

Thomine-Berrada, A. (2012). *Baltard, architecte de Paris*. Paris : Gallimard / Musée d'Orsay.

(Baltard, arquitecto de París)

URBANISMO Y CIUDAD(ES)

Backouche, I. (2013). *Aménager la ville. Les centres urbains français entre conservation et rénovation (de 1943 à nos jours)*. Paris : Armand Colin.

(Acondicionar la ciudad. Los centros urbanos franceses, entre conservación y renovación, de 1943 hasta nuestros días)

Bellat, F. (2015). *Une ville neuve en URSS : Togliatti*. Marseille : Parenthèses.

(Togliatti: una ciudad nueva en la Unión Soviética)

Coquerel, S. (2015). *L'étoffe des villes. Trente-sept variations urbaines*. Marseille : Parenthèses.

(El tejido de las ciudades. Treinta y siete variaciones urbanas)

Grosjean, B. (2010). *Urbanisation sans urbanisme. Une histoire de la "ville diffuse"*. Liège : Editions Mardaga.

(Urbanización sin urbanismo. Una historia de la "ciudad difusa")

Lancret, N., & Corine, T-O. (2015). *Architectures et villes de l'Asie contemporaine. Héritages et projets*. Liège : Editions Mardaga.

(Arquitecturas y ciudades del Asia contemporánea: legados y proyectos)

Le Boudec, B., & Pinon, P. (2004). *Les plans de Paris. Histoire d'une capitale*. Paris : Le Passage.

(Los planos de París. Historia de una capital)

Maumi, C. (2009). *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*. Paris : Editions de La Villette.

(Usonia o el mito de la ciudad-viviente americana)

Merlin, P. (2010). *Les grands ensembles. Des discours utopiques aux "quartiers sensibles"*. Paris : La Documentation Française.

(Los grandes conjuntos habitacionales. De los discursos utópicos a los "barrios sensibles")

Paquot, T. (dir.) (2010). *Les faiseurs de villes, 1850-1950*. Gollion : Infolio Editions.

(Los hacedores de ciudades, 1850-1950)

Pinon, P. (2002). *Atlas du Paris haussmannien. La ville en héritage du Second Empire à nos jours*. Paris : Parigramme.

(Atlas del París haussmaniano. La ciudad heredada desde el Segundo Imperio hasta nuestros días)

Texier, S. (2010). *Paris contemporain. De Haussmann à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*. Paris : Parigramme. (rev. y aum., 1^o ed. 2005)

(París contemporánea. De Haussmann hasta nuestros días, una capital en la era de las metrópolis)

PATRIMONIO

Andrieux, J-Y., Chevallier, F. (2014). *Le patrimoine monumental. Sources, objets et représentations*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

(El patrimonio monumental. Fuentes, objetos y representaciones)

Bady, J-P, Leniaud, J-M., Cornu, M., & Négri, V. (dir.) (2013). *1913 : Genèse d'une loi sur les monuments historiques. Mémoire des grandes lois patrimoniales*. Paris : La Documentation Française.

(1913: Génesis de una ley sobre los monumentos históricos. Memoria de las grandes leyes sobre patrimonio)

d'Orgeix, E., & Casciato, M, (dir.) (2012). *Architectures modernes : l'émergence d'un patrimoine*. Liège : Editions Mardaga.

(Arquitecturas modernas: el surgimiento de un patrimonio)

Choay, F., & Sainte-Marie-Gauthier, V. (2013). *Hausmann, conservateur de Paris*. Paris : Actes Sud.

(Hausmann, conservador de París)

Fiori, R. (2012). *L'invention du vieux Paris. Naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*. Wavre : Mardaga.

(La invención del París antiguo. El nacimiento de una conciencia patrimonial en la capital)

Gourbin, P. (dir.) (2008). *Les monuments historiques de 1940 à 1959. Administration, architecture, urbanisme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

(Los monumentos históricos de 1940 a 1959. Administración, arquitectura, urbanismo)

Heinich, N. (2009). *La fabrique du patrimoine. "De la cathédrale à la petite cuillère"*. Paris : Edition de la Maison des Sciences de l'Homme.

(La fábrica del patrimonio. "De la catedral hasta la cucharita")

Liaroutzos, Ch. (dir.) (2015). *Que faire avec les ruines ? Poétique et politique des vestiges*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

(¿Qué hacer con las ruinas? Poética y política de los vestigios)

Lucas, R. (2012). *L'invention de l'écomusée. Genèse du parc d'Armorique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

(La invención del eco-museo. Génesis del parque de Armórica, 1957-1997)

Poulot, D. (2005). *Une histoire des musées de France, XVIII - XX siècle*. Paris : La Découverte.

(Una historia de los museos en Francia, siglos XVIII-XX)

Poulot, D. (2006). *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII-XXI siècle. Du monument aux valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France.

(Una historia del patrimonio en Occidente, siglos XVIII-XXI. Del monumento a los valores)

Rouillard, D. (2006). *Architectures contemporaines et monuments historiques. Guide des réalisations en France depuis 1980*. Paris : Editions Le Moniteur.

(Arquitecturas contemporáneas y monumentos históricos. Guía de las realizaciones en Francia desde 1980)



Portada de algunas de las publicaciones

Fuente: Editions Mardaga (<http://www.editionsmardaga.com/Architecture-Urbanisme>).



ESTUDIO DE LOS IMAGINARIOS SOCIALES URBANOS DESDE LAS PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS

Fabián Adolfo Aguilera-Martínez, Paula Alejandra Vargas-Niño, Natalia Isabel Serrano-Cruz, María Camila Castellanos-Escobar

Universidad Católica de Colombia. Bogotá (Colombia)

Facultad de Diseño. Centro de investigaciones CIFAR. Semillero de investigación Imaginarios sociales y representaciones

Aguilera-Martínez, F.A., Vargas-Niño, P.A., Serrano-Cruz, N.I & Castellanos-Escobar, M.C. (2015). Estudio de los imaginarios sociales urbanos desde las prácticas pedagógicas. *Revista de Arquitectura*, 17(1), 104-110. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.10



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.10>

Fabián Adolfo Aguilera-Martínez

Maestro en Proyectos para el Desarrollo Urbano (IBERO), Ciudad de México.

Director del semillero de investigación Imaginarios sociales y representaciones. Universidad Católica de Colombia, Facultad de Diseño. Docente investigador de distintas facultades de arquitectura en México y Colombia, en temas de urbanismo ambiental sostenible, estrategias de vivienda experimental sustentable y diseño participativo.

(2014) Caracterización del modelo de aprendizaje a partir de laboratorios de diseño con énfasis en factores sociales. *Revista de Arquitectura*, 16 (1), 26-37

(2013) Transformación de ciudades deshumanizadas a ciudades Inteligentes. *Arka* 3, 152-161.

(2010) Formulación del proyecto de planificación urbana: Nuevo Centro de Población "Ciudad Esmeralda" México: Secretaría de Planeación y Finanzas del Gobierno del Estado de Tabasco.

urbaguileram@gmail.com

Paula Alejandra Vargas-Niño

Estudiante de sexto semestre, Facultad de Diseño, Programa de Arquitectura, Universidad Católica de Colombia, Bogotá (Colombia). pavargas04@ucatolica.edu.co

Natalia Isabel Serrano-Cruz

Estudiante de sexto semestre, Facultad de Diseño, Programa de Arquitectura, Universidad Católica de Colombia, Bogotá (Colombia). niserrano64@ucatolica.edu.co

María Camila Castellanos-Escobar

Estudiante de séptimo semestre, Facultad de Diseño, Programa de Arquitectura, Universidad Católica de Colombia, Bogotá (Colombia). Monitora de investigación del proyecto: Modelo metodológico de diseño para la intervención del hábitat popular urbano; desarrollo instrumentos de verificación y percepción (2015).

milace.911@gmail.com

RESUMEN

El imaginario social es un encuentro de la memoria con la conciencia, una raíz de significados que, por las pérdidas de herencia, olvidamos. El artículo busca mostrar cómo los imaginarios que tienen los estudiantes acerca de su ciudad, se pueden construir desde el aprendizaje a través de la experiencia. El "diseño participativo" es el instrumento en el cual el estudiante, a partir de los grupos de práctica en investigación como formación - "imaginarios sociales y representaciones", construye su imaginario siempre desde lo transdisciplinar; es un encuentro donde los discursos construyen los escenarios pertinentes para actuar a través de las "acciones urbanas"; sin duda, es darle significado a la memoria, pues, de acuerdo con Castoriadis, la creación imaginaria es una consecuencia que nace del ámbito social-histórico que desde la creación de formas culturales se ha convertido para los estudiantes del semillero en "acciones de memoria".

PALABRAS CLAVE: espacio público, enseñanza y formación, identidad colectiva, memoria urbana, representaciones sociales, urbanismo social.

STUDY OF URBAN SOCIAL IMAGINARY FROM PEDAGOGICAL PRACTICES

ABSTRACT

The social imaginary is a meeting between memory and conscience, a root of meaning that through the losses of heritage, we forget; This article seeks to show how the imaginary students have of their city, can be built through learning from experience. "Participatory design" is the tool through which the student from the practice in research and training group - "social imaginaries and representations", builds his imaginary always from the transdisciplinary; it is a meeting place where discourses create relevant scenarios to act through "urban actions"; it certainly gives meaning to memory because, according to Castoriadis, the imaginary creation is a consequence that comes from a social-historical field which since the creation of cultural forms, has become "Actions of memory" for the students of the undergraduate research group.

KEY WORDS: Public space, teaching and training, collective identity, urban memory, social representations, social urbanism.

Recibido: junio/2/2015

Evaluated: junio/15/2015

Aprobado: junio/26/2015

INTRODUCCIÓN

Este artículo es el resultado del proceso y desarrollo que ha tenido el semillero de investigación Imaginarios sociales y representaciones (ISR), en el cual se han abordado temas tales como el espacio público, el medioambiente y temas culturales de la ciudad. El semillero está conformado por estudiantes¹ de la Facultad de Diseño, que demuestran interés por reconocer la ciudad y sus escenarios desde los puntos de observación que el arquitecto escenifica como usuario, participando en la construcción urbana en escalas de bajo impacto, que son espacios donde la investigación está contenida a partir de metodologías de participación ciudadana (figura 1).

El semillero Imaginarios sociales y representaciones es una red de discursos y prácticas sociales conformada por una serie de ideales, valores, operaciones y gestos que se relacionan para crear un imaginario claro de ciudad, a partir de un contexto histórico y del supuesto que tienen los habitantes de un lugar determinado; estos imaginarios se crean por un proceso tecnológico fundamentado, no son producto de la casualidad, sino representaciones logradas por códigos, símbolos y signos que hacen parte del lenguaje urbano, la arquitectura y los fenómenos de intervención sobre el contexto; además, las relaciones interpersonales y las normas de la ciudad construyen también significados, como son las percepciones simbólicas y las representaciones basadas en conceptos subjetivos (tabúes, dioses). Este semillero profundiza en la investigación como proceso formativo, con el propósito de generar conocimiento fundamentado de la investigación, desde el campo de la arquitectura por medio de procesos teóricos y de aplicación con intervenciones puntuales en áreas urbanas; asimismo, busca crear mentalidades críticas, con producción de conocimientos de manera constante y con una vocación por la investigación orientada a formar personas integrales y a mejorar la calidad de vidas de las ciudades.

METODOLOGÍA DE LABOR AL INTERIOR DEL SEMILLERO

El semillero de investigación se ha interesado en la construcción de conocimiento desde la capacidad del estudiante, su visión crítica y bajo una metodología que, fuera de las aulas, pueda ser alternativa de aprendizaje basado en proble-

1 Agradecimiento a las estudiantes y egresadas del semillero de investigación Imaginarios sociales y representaciones de la Facultad de Diseño de la Universidad Católica de Colombia (2015): Luisa Fernanda Celis, Angélica Matallana Quintero, María Camila Castellanos Escobar y a las arquitectas egresadas Laura Viviana González Carrillo y Juliana Murcia, quienes con su dedicación y profesionalismo han sido partícipes de la construcción del trabajo en comunidad.



mas, como lo orienta el proceso de aprendizaje del Proyecto Educativo del Programa (Facultad de Arquitectura, 2010).

Las estrategias de motivación han sido fundamentales, entendiendo que la preparación del estudiante debe orientarse a su formación como “joven investigador”² y bajo un discurso profesional reflexivo hacia un campo de conocimiento de su disciplina. La utilización de herramientas como el trabajo en cartografía social, la vinculación en procesos de diseño participativo y el desarrollo de derivas de sonido, voz y marcación sensorial, se convierten en instrumentos que los estudiantes toman, incluso, para su trabajo de labor en la academia. Esto permite una articulación del semillero con su modelo de aprendizaje desde lo disciplinar, aprovechando el trabajo fuera de las aulas como incentivo para conocer su mundo: “el lugar en el que actúa”.

Es importante reflexionar sobre el trabajo del semillero como parte de una “identidad colectiva”, un estado común consciente, que comparten en su comunidad de manera tal, que desde la pertenencia a su entorno, hace que la comunidad los acoja a partir de sus “acciones urbanas”³; al final, esto desencadena una red de intereses que permite que la apropiación sobre el lugar posibilite la construcción de un imaginario ideal (figura 2).

2 El joven investigador es una figura creada por Colciencias, cuya estrategia es estimular a los profesionales recién egresados de las distintas universidades del país, interesados en desarrollar proyectos de investigación e innovación en las diferentes áreas del conocimiento y que deseen contribuir al fortalecimiento y consolidación de los grupos de investigación y a la conformación de una masa crítica de investigadores académicos dentro de la ciencia y la tecnología.

3 Acciones urbanas: ejercicios que funcionan como “acupuntura urbana”, los cuales activan de manera apropiada un espacio que ha sido intervenido de manera simple y sin complejidad; la reactivación del lugar y su nueva posibilidad de significación permite que un nuevo “imaginario” se reproduzca a partir de las sensaciones. Muchas veces los parámetros de diseño de las actividades son el juego, la inmaterialidad y lo ficticio.

Figura 1. Taller con estudiantes alrededor del tema: Percepción de ciudad

Fuente: Archivo semillero de investigación – Foto: Jeanpierre Contreras.

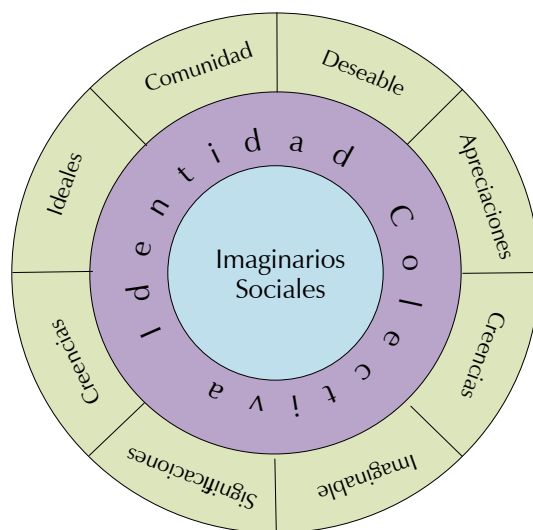


Figura 2. Imaginario social como búsqueda para generar una comunidad estableciendo significaciones en el espacio y la comunidad
Fuente: Camila Castellanos.



Figura 3. El semillero como vocación por la investigación en la arquitectura
Fuente: Laura V. González.

RESULTADOS

EL APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA DESDE LOS SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN

El semillero de investigación ha sido un escenario de participación colectiva, donde la comunidad hace parte y estructura la cadena de actividades y se convierte en el usuario de cada ejercicio realizado (figura 3). Todas las “acciones urbanas” como resultados y experiencias que, junto a los procesos colectivos, se han obtenido con estudiantes; la indagación y la búsqueda de información desde la récolección de datos, y la investigación como herramienta, permiten la reflexión sobre problemáticas, tratando de dar soluciones por medio de experimentaciones en busca del concepto y de la apropiación (Bolaños y Aguilera, 2014).

El semillero como grupo de trabajo, se encarga principalmente de integrar las necesidades, la cultura y las capacidades de una sociedad en particular, por medio del diseño participativo como metodología que considera los conocimientos,

las experiencias presentes y las ideas que se generan en el entorno; su finalidad es adaptarse a un contexto, tomando decisiones que permitan a la comunidad poseer una vivencia con sentido (figura 4). Trabajar con esta metodología lleva implícita la responsabilidad constante de estar integrado a la comunidad, permitiendo la construcción de diferentes cartografías sociales y trabajos sociológicos, en la búsqueda de conocer el habitante con el cual trabajamos, siendo la organización del grupo interventor el medio para realizar este tipo de acciones de manera asertiva.

Por medio del diseño participativo se llevan a cabo una serie de estrategias sistemáticas, conceptuales y acciones que generan diferentes métodos, técnicas y herramientas, para lograr un cambio concreto u objetivo; por medio de estos instrumentos se crean estrategias con recursos adaptables para desarrollar la metodología teórica y metodología de intervención (Mefalopulos y Kamlongera, 2008). También, se generan razones de conciencia sobre los fenómenos y problemas del entorno, desde el conocimiento del imaginario social hacia la ciudadanía, utilizando los marcos contextuales de la investigación; así, por medio del concepto de imaginario social, en el proceso de desarrollo y aplicación del problema, se genera en la ciudadanía un cambio social y cultural, enfatizando en la cultura de la identidad del sector, y se fortalece la memoria y la apropiación que los habitantes deben poseer para poder producir un cambio de mentalidad acerca del espacio urbano.

El objetivo transversal es adquirir el conocimiento apropiado, proveniente del comportamiento de la sociedad, desde el aporte de la investigación como herramienta utilizando mecanismos alternativos como la sensibilización en los procesos de apropiación y pertenencia del espacio urbano. La idea de imaginario articula apropiación, memoria e identidad, a partir de las diferentes percepciones que posee cada habitante en un lugar determinado; cada una de estas representaciones e ideas proporciona un concepto de imaginario colectivo. Esta serie de representaciones es necesaria para el desarrollo funcional de una sociedad; se deben tener en cuenta las cualidades, los defectos, las debilidades y fortalezas que posee un lugar y que generan posiciones que impulsan al habitante a crear un imaginario social, el cual lleva a que cada persona posea un significado y un lenguaje diferente en cada lugar. Estos imaginarios se clasifican dependiendo de la memoria, la morfología, las actividades que se realizan de manera constante, las interacciones sociales y demás acciones que se lleven a cabo en un lugar determinado. Por medio del imaginario social se generan ideales y las conductas de las personas conforman la cultura y la imagen de un sector (Díaz, 1996).

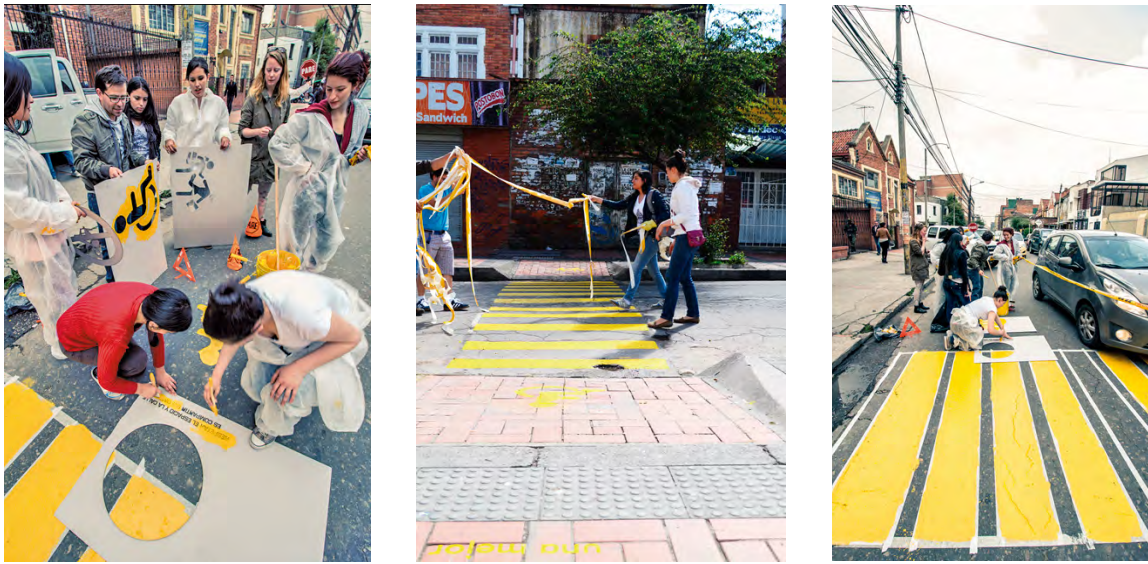


Figura 4. Acciones urbanas de impacto y reactivación del espacio
Fuente: Archivo semillero de investigación – Foto: Jeanpierre Contreras.

El semillero ha logrado fomentar en los estudiantes la vocación por la investigación en arquitectura, urbanismo y medio de producción de nuevos conocimientos para su formación disciplinar; también, encamina a los estudiantes a una reflexión constante sobre las formas y los espacios en los que se manifiesta la vida social y el lugar en el que habitan, instituyendo una manera de pensar basada en la experimentación y la creación de criterios que permiten abrir caminos de entendimiento. De esta manera, el semillero se encarga de brindarle a la sociedad un cambio cultural, para que pueda realizar sus actividades en escenarios habitables y confortables para el desarrollo de sus actividades del diario vivir, en ambientes propicios. Para poder desarrollar y aplicar estos conceptos, es necesario tener una iniciativa propia y conjunta, esto se da por medio del emprendimiento social, escenario donde las relaciones se producen cuando el individuo es capaz de entender que tiene un grado de responsabilidad y se convierte en actor de “cambio social”, según expresa Bargsted (2013), donde la puesta en práctica de ideas se orienta al fin de resolver problemas presentes en la sociedad (figura 5).

Ahora bien, para que el habitante se interese por las acciones que se realicen en los espacios públicos u otros espacios históricos, culturales o de interacción, se deben generar ayudas de liderazgo y emprendimiento que sean foco de apoyo para la creación de alternativas que ayuden a fomentar la cultura y visualizar las habilidades que posee cada habitante para que pueda implementarlas en el diario vivir y demostrarlas en los lugares de la ciudad como acciones de apropiación. Estas acciones que se implementan ayudan a la destreza de la sociedad y a la confianza de que cada lugar en ella es un espacio adecuado para entender, dialogar, criticar y apropiarlo de una manera que aporte al entorno, y, si se da el caso, intervenir de manera cultural o urbana realizando actividades



Figura 5. Metodología emprendimiento cultural
Fuente: Angélica Matallana.

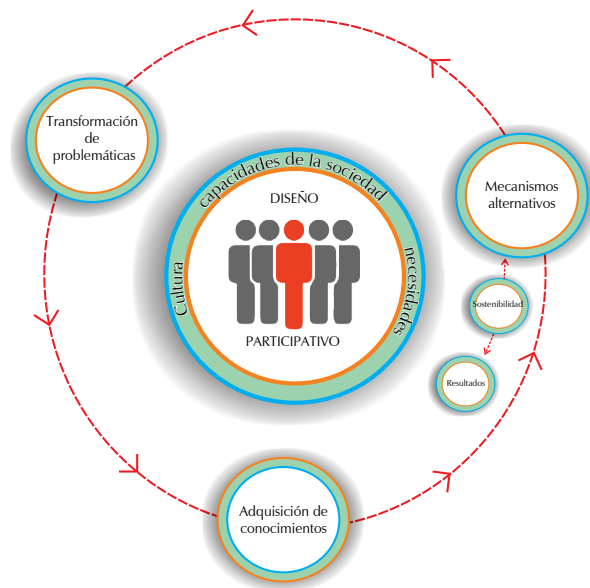


Figura 6. Resultado metodológico y teórico
Fuente: Laura V. González.

que ayuden a darle vida, carácter y un lenguaje cuyo objetivo pueda ser entendido por todos los ciudadanos (Steffens, 2013).

Como resultados, se busca que los habitantes entiendan, fomenten y potencien la idea de imaginario social como medio de apropiación y de lectura clave para el entendimiento del lugar social, histórico y cultural, con medidas o alternativas que propicien la creación de habilidades y destrezas para el crecimiento de la memoria y el bienestar del lugar (figura 6), por medio de la adquisición de conocimientos a lo largo de la creación metodológica del semillero, a fin de crear

mecanismos y estrategias diferentes tales como el emprendimiento y el diseño participativo, para generar transformaciones en las problemáticas actuales del territorio, con el objeto de producir cambios de percepciones, emociones e imágenes del sector, potencializando la identidad y la apropiación del lugar (De la Torre Molina, 2008).

DE LAS ACCIONES URBANAS COMO ESCENARIOS

Lo emergente surge en gran medida de modo autoorganizado como consecuencia de la interacción y colaboración de grupos humanos amplios y diversos, como los que habitan las ciudades. En este sentido, la participación ciudadana surge como motor del proceso, pero entendida no solo como debate y deliberación, sino especialmente como acción directa en la “construcción” de la ciudad (Freire, 2010).

Hablar de “acciones urbanas” es importante, entendiendo el espacio y el escenario como zonas de actuación, donde los habitantes superponen sentimientos de apropiación y pertenencia. Es necesario tener en cuenta, que la participación ciudadana como principal objetivo —identificando las capacidades culturales, las necesidades sociales, mediante la utilización de metodologías de cartografía social—, debe ser un actor determinante para el resultado de la acción (figura 7).

La acción urbana puede ser un complemento interesante del diseño urbano; ejercicio de contemplar, observar y analizar diferentes razones de conciencia a los fenómenos y problemas del entorno desde el conocimiento e imaginario de la ciudadanía, utilizando los marcos contextuales de la investigación que se han desarrollado a lo largo del semillero, al indagar sobre estos pro-

blemas de ciudad y de cultura. Por tanto, desarrollar el concepto teórico del semillero aporta a las acciones urbanas hacia la transformación de la ciudad, sin necesidad de grandes gastos económicos, siendo una acción sensitiva y teórica (Aguilera, 2013).

Alcances de las acciones urbanas como estrategia metodológica del semillero (figura 8):

1. Desarrollar de manera abierta proyectos, incentivando la cooperación y la creatividad, permitiendo a las partes establecer una conexión con los resultados obtenidos.
2. Incentivar en la ciudadanía la organización y la toma de decisiones, transformando a ciudadanos comunes y corrientes en actores válidos para el desarrollo de sus barrios.
3. Eliminar barreras que impiden el desarrollo de las capacidades de la comunidad, teniendo a la misma como actor fundamental en la construcción de ciudad.

Por medio de acciones urbanas se construyen nuevos imaginarios que los habitantes crean a partir de los ideales y de la concepción que poseen del lugar. Existen diferentes acciones a través de las cuales los habitantes pueden generar escenarios legibles, vitales y sostenibles; para ello, es necesario crear posibilidades de participación ciudadana, apropiación por medio de la solución de problemáticas sociales, culturales y ambientales. Mediante estrategias legibles para la solución de dichas problemáticas, es necesario crear metodologías que posibiliten a los habitantes aportar a un cambio vital para el sector; así, por medio de la observación, los habitantes crean un imaginario, el cual sintetiza las características, cualidades y los diferentes componentes que conforman el hábitat, por tanto, luego de un plan metodológico, se aplican las diferentes estrategias de soluciones del problema generando un campo de comprensión para los habitantes en un escenario claro y legible para la sociedad y

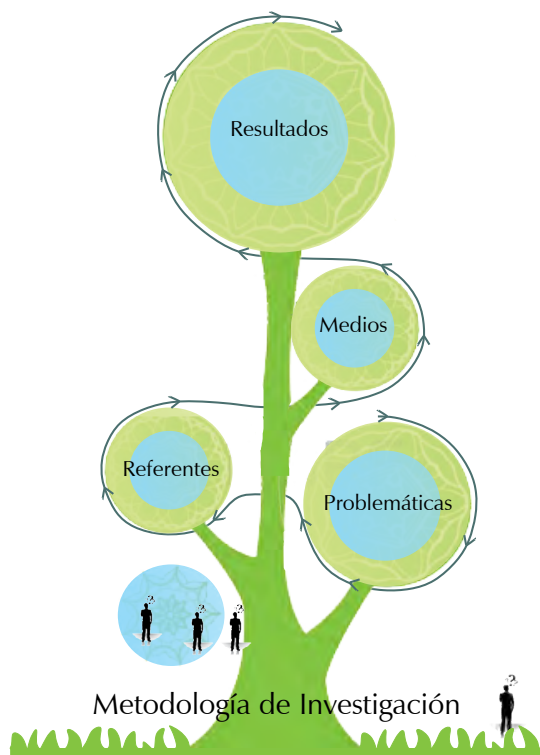


Figura 7. Metodología acción urbana
Fuente: Laura V. González.

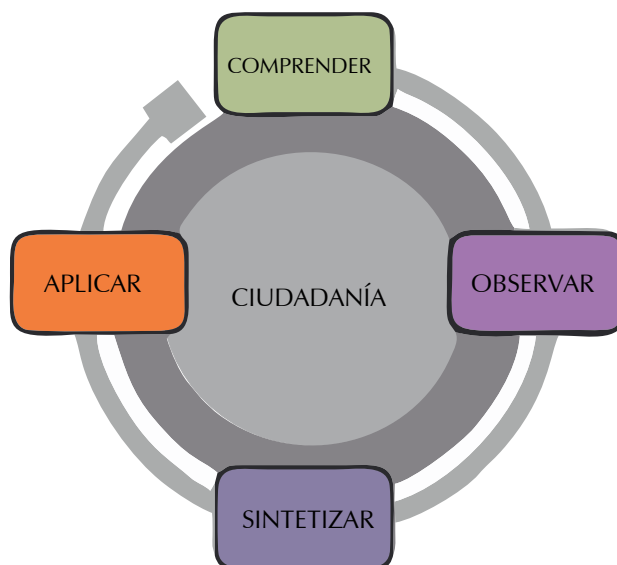


Figura 8. Alcances acción urbana
Fuente: Natalia Serrano.

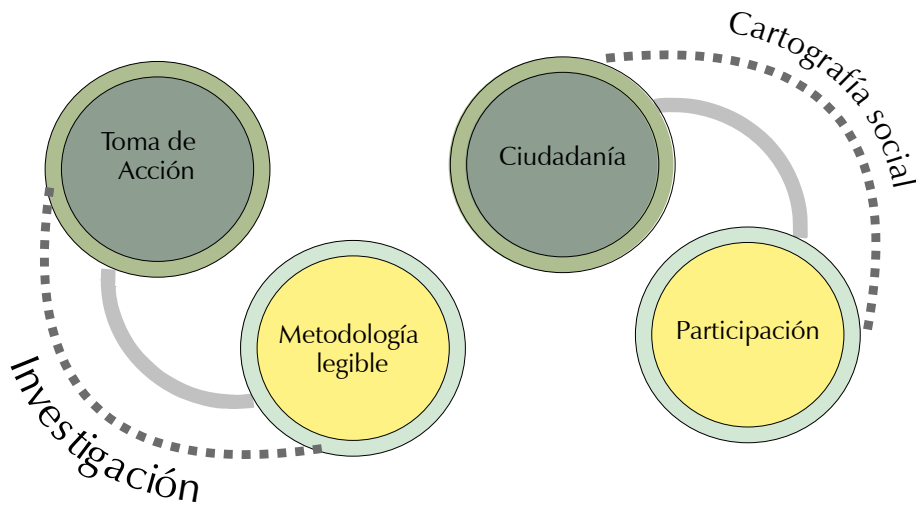
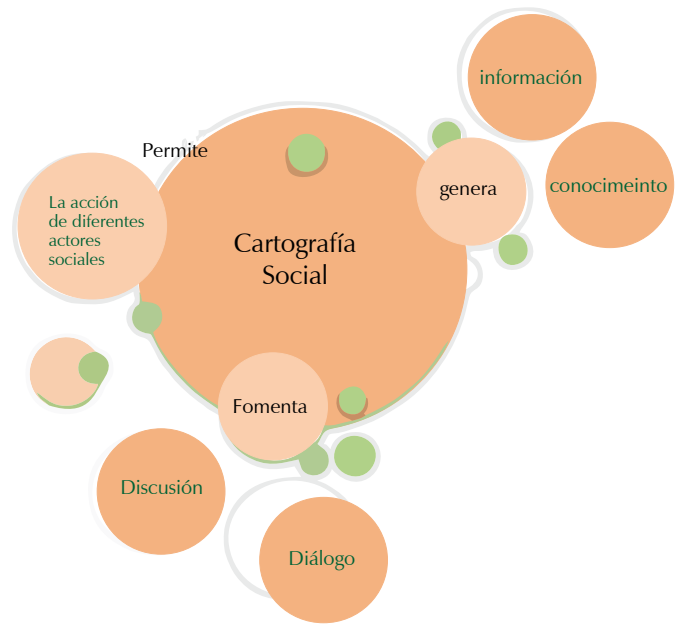


Figura 9. Circulación de las acciones urbanas
Fuente: Natalia Serrano.

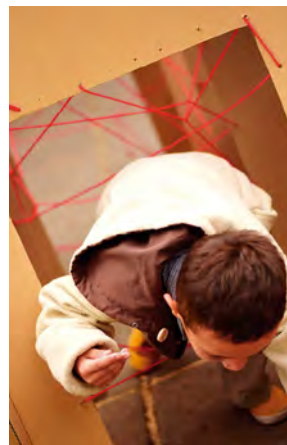
Figura 10. Objetivos acción memoria
Fuente: Angélica Matallana.



un punto importante en la ciudad como cambio social y cultural.

La participación que los habitantes aportan al lugar crea un campo de cohesión social el cual elimina cualquier tipo de barreras sociales y culturales, fomentando un lugar de compromiso y de espacios de interacción de la sociedad hacia la ciudad, a partir de la creación de campos de experiencias de sensibilidad y de cambios de percepción hacia la ciudad (Worchel, Cooper, Goethals y Olson, 2002).

Por tanto, por medio de las diferentes experiencias se identifica el lugar como el espacio urbano, y se constituye como herramienta conformadora de las relaciones sociales. Las acciones urbanas y la participación ciudadana, son de vital importancia para la ciudad, dado que configuran elementos que aportan a la estructura del espacio como escenario para el desarrollo de las capacidades humanas y el entendimiento y el desarrollo vital de los habitantes (figura 9).



DE LAS ACCIONES URBANAS COMO MEMORIA

La memoria colectiva puede ser entendida como el conjunto de conocimientos, valores, reglas y patrones de comportamiento, que adquiridos mediante la interacción entre los miembros del colectivo y su entorno, son compartidos por el grupo con la finalidad de homogeneizar representaciones del pasado y mejorar el resultado de sus decisiones tomando ventajas de las regularidades producidas en el ámbito de su actividad (Hernández, 2005).

Por medio de esta acción, la memoria identifica el carácter positivo de un hábitat; para fortalecer este campo, se utilizan mecanismos alternativos como la sensibilización en los procesos de apropiación y pertenencia en el espacio público, por medio de actividades lúdicas y pedagógicas para el entendimiento claro y efectivo del concepto, categorizando la identidad como un proceso de conformación social-cultural, en busca de la constitución simbólica del espacio, para así elaborar una identidad social, que se constituye a partir del reconocimiento, la

propia identidad y el existencia del otro. Alcances de las acciones de memoria como estrategia metodológica del semillero (figura 10):

1. Categorizar las metodologías apropiadas para el trabajo con la población, en busca de establecer los procesos de construcción de identidad.
2. Plantear la identidad como punto de partida para la construcción de ciudad, entendiendo que la misma no es estática ni coherente.
3. Encaminar una reflexión constante sobre las formas y los espacios en los que se manifiesta la vida social.

Las acciones de memoria, entendidas como un proceso fundamental para la evocación y el carácter que posee la ciudad, generan espacios de reconocimiento de identidad de la urbe. Estos reconocimientos se crean por medio de la apropiación que los habitantes hacen de la ciudad, son la memoria, la identidad y el carácter; estas cualidades fortalecen el recuerdo histórico del lugar; la creatividad aquí juega un papel importante pues

Figura 11. Acciones de memoria, reconocimiento del lugar (Parque Nacional)

Fuente: Archivo semillero de investigación – Foto: Estudiantes semillero.

se convierte en herramienta para destacar la innovación como “llamado de atención” para aquel actor que se apropia del lugar (figura 11).

A fin de generar este método de identidad y memoria, la apropiación es un eje fundamental para la identificación de un lugar, el cual se da por medio del conocimiento y el entendimiento del significado que posee un sector; al realizar intervenciones se fortalece la idea de memoria como medio de apropiación (figura 12).

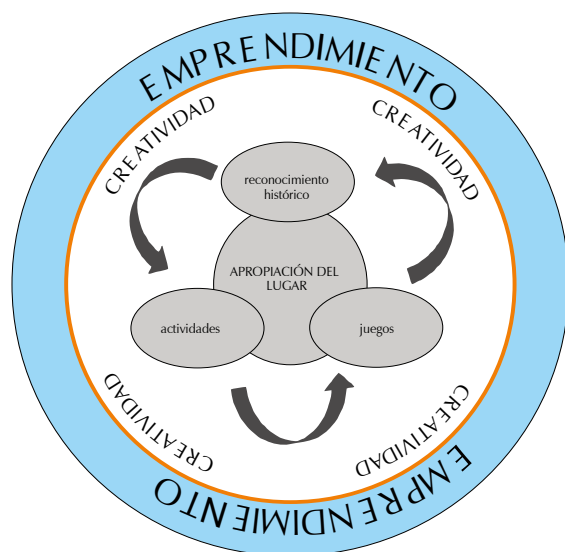


Figura 12. Acciones de memoria desde la creatividad

Fuente: Paula Vargas.

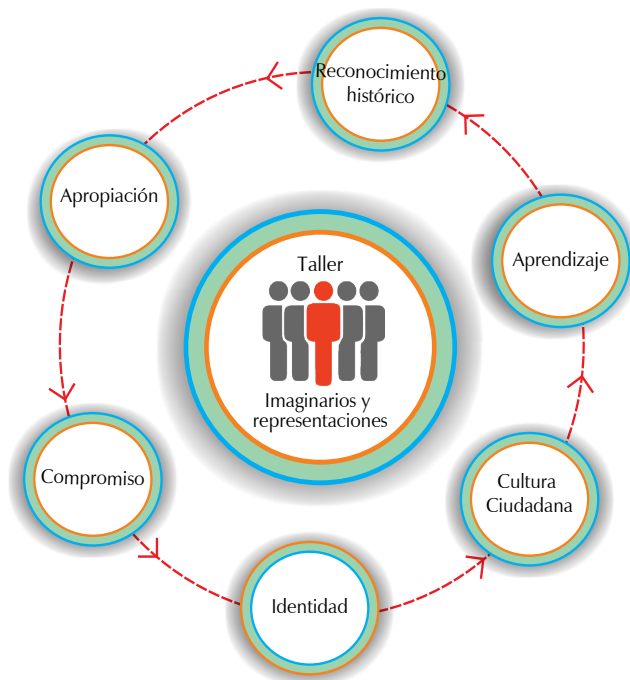


Figura 13. Marco de resultados de las acciones urbanas fundamentadas desde el imaginario

Fuente: Laura V. González

CONCLUSIONES

La identidad colectiva constituye un elemento vital en la apropiación del espacio; esta abarca las condiciones sociales, culturales y políticas, considerándose dinámica y coherente. Mediante la realización de diferentes acciones, tanto urbanas como sociales y ambientales, se generan campos de apropiación y memoria. Por medio de estas acciones se pudo categorizar cada recuerdo, sensación y percepción, integrando la participación del colectivo en busca de un desarrollo pleno de las capacidades personales. El intervenir y proponer nuevas metodologías en el espacio público, crea un llamado de atención a la arquitectura y la necesidad de abarcar el diseño participativo como parte de la proyección arquitectónica. El semillero Imaginarios sociales y representaciones investiga, genera críticas constructivas, aporta y construye nociones de identidad, apropiación y demás conceptos teóricos que fundamentan el campo urbano de la ciudad. Por medio de las diferentes acciones realizadas, se verifica cómo la utilización del urbanismo táctico —también denominado urbanismo emergente—, incluye a la población como eje central de diseño, concibiendo que es la comunidad quien realiza el mayor uso del lugar y posee las mayores necesidades siendo los actores principales del desarrollo de ciudad (figura 13).

Finalmente, el semillero propicia una reflexión constante en sus participantes, buscando la producción de conocimiento a partir de la experiencia del trabajo en conjunto con la comunidad y la población infantil, generando así campos de producción de conocimiento para ser aplicados a nuevas posibilidades de intervención con la comunidad y los habitantes, a fin de generar escenarios vitales y legibles con identidad y carácter propio.

REFERENCIAS

- Aguilera Martínez, F. (2013). Transformación de ciudades deshumanizadas a ciudades inteligentes. *ARKA Revista de Arquitectura*, (3), 152-161.
- Bargsted, M. (2013). El emprendimiento social desde una mirada psicosocial. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, 13 (24), 121-132.
- Bolaños Palacios, J. y Aguilera Martínez, F. (2014). Caracterización del modelo de aprendizaje a partir de laboratorios de diseño con énfasis en factores sociales. *Revista de Arquitectura*, 16, 26-37.
- De la Torre Molina, C. (2008). *Las identidades: una mirada desde la psicología*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinell.
- Díaz, E. (1996). *La ciencia y el imaginario social*. Barcelona: Biblos.
- Facultad de Arquitectura (2010). *PEP arquitectura. Proyecto educativo del programa* (3 ed.). Bogotá: Universidad Católica de Colombia.
- Freire, J. (2010). *Nómada*, blog de Juan Freire. Sociedad y conocimiento abiertos. Recuperado de <http://nomada.blogs.com/jfreire/2010/03/urbanismo-emergente-ciudad-tecnologica-e-innovacin-social.html>
- Hernández Ramírez, V. (2005). Reseña de “La memoria colectiva” de Maurice Halbwachs. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 1 - 7.
- Mefalopulos, P. y Kamlongera, C. (2008). Los principios para el diseño de una estrategia de comunicación. En FAO, *Diseño participativo para una estrategia de comunicación* (pp. 16-24). Roma: División de Comunicación de la FAO.
- Steffens, K. (2013). *Urbanismo táctico V3: casos latinoamericanos*. Recuperado de <http://www.ciudademergente.org/es/publicaciones/urbanismo-tactico-v3-casos-latinoamericanos/>
- Worchel, S., Cooper, J., Goethals, G. y Olson, J. (2002). *Psicología social*. Madrid: Paraninfo.



CON RESPECTO A LOS AUTORES

Para la *Revista de Arquitectura*, la postulación de un artículo indica que el o los autores certifican que conocen y aceptan la política editorial, para lo cual firmarán en original y remitirán el formato **RevArq FP00 Carta de originalidad**.

Para efectos de la autoría y coautoría de artículos se diferencian dos tipos “obra en colaboración” y “obra colectiva”. La primera es aquella cuya autoría corresponde a todos los participantes al ser fruto de su trabajo conjunto. En este caso, se requiere el consentimiento de todos ellos para su divulgación. La obra colectiva es en la que, aunque participan diversos colaboradores, hay un autor que toma la iniciativa, la coordinación y realización de dicha obra. En estos casos, la autoría correspondería a dicha persona (salvo pacto en contrario) y sería suficiente únicamente con su autorización de divulgación.

En virtud de mantener el equilibrio de las secciones y las mismas oportunidades para todos participantes, un mismo autor puede postular dos o más artículos de manera simultánea, y previa evaluación de pares, la publicación se hará en volúmenes diferentes.

Se recomienda que el número de autores por artículo no sea superior a cinco integrantes y el orden en que se enuncien corresponda a los aportes de cada uno a la construcción del texto. Si se incluyen más personas se sigue que sea en calidad de colaboradores o como parte de los agradecimientos. La *Revista de Arquitectura* respetará el orden en que figuren en el original remitido. La comunicación se establece con uno de los autores, quien a su vez será el responsable de informar a los demás colaboradores.

Una vez publicado el artículo, se envía al autor la versión impresa y digital, las cuales puede distribuir de manera libre respetando la licencia de acceso abierto y la integridad de la *Revista de Arquitectura*.

Para el caso del autoarchivo, si hay una versión previa (working paper - ‘literatura gris’ o pre-print) o una versión posterior (revisada o mejorada o post-print), el autor está en libertad de publicarlas en un sitio web o repositorios, siempre haciendo referencia a la publicación realizada en la *Revista de Arquitectura*.

ACCESO ABIERTO

La *Revista de Arquitectura*, en su misión de divulgar la investigación y apoyar el conocimiento y discusión en las campos de interés, proporciona acceso libre, inmediato e irrestricto a su contenido de manera gratuita mediante la distribución de ejemplares impresos y digitales. Los interesados pueden leer, descargar, guardar, copiar y distribuir, imprimir, usar, buscar o referenciar el texto completo de los artículos o la totalidad de la *Revista de Arquitectura*.

Esta revista se acoge una licencia Creative Commons (CC) de Atribución – No comercial – Compartir igual, 4.0 Internacional: “El material creado puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original”.



Para más información: <http://co.creativecommons.org/tipos-de-licencias/>

Las licencias CC se basan en el principio de la libertad creativa con fines académicos, científicos, culturales. Las licencias CC complementan el derecho de autor sin oponerse a este.

La *Revista de Arquitectura* es divulgada en centros y grupos de investigación, en bibliotecas y universidades y en las principales facultades de arquitectura, mediante suscripción anual o canje, este último se formaliza mediante el formato **RevArq FP20 Canjes**.

Para aumentar su visibilidad e impacto de los artículos, se envían a bases de datos y sistemas de indexación y resumen (SIR) y asimismo pueden ser consultados y descargados en la página web de la revista.

PRINCIPIOS ÉTICOS Y BUENAS PRÁCTICAS

La *Revista de Arquitectura* no tiene tarifa por procesamiento de artículos ni costos asociados al valor de página publicada.

Los artículos publicados en la *Revista de Arquitectura* son sometidos al cumplimiento de los principios éticos contenidos en las diferentes declaraciones y legislaciones sobre propiedad intelectual y derechos de autor específicos del país donde se realizó la investigación. En consecuencia, los autores de los artículos aceptados para publicar y que presentan resultados de investigaciones, deben firmar la declaración de originalidad, de cesión de derechos y de cumplimiento total de los principios éticos y las legislaciones específicas.

La *Revista de Arquitectura* se guía por las normas internacionales sobre propiedad intelectual y derechos de autor, y de manera particular el artículo 58 de la Constitución Política de Colombia, la Ley 23 de 1982 y el Acuerdo 172 del 30 de Septiembre de 2010 (Reglamento de propiedad intelectual de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA).

Los autores, el editor, los miembros de los comités y los pares deben seguir las normas éticas internacionales (<http://publicationethics.org>) con el fin de evitar casos de fabricación, falsificación, omisión de datos y plagio.

La fabricación de resultados se ocasiona al mostrar datos inventados por los autores; la falsificación resulta cuando los datos son manipulados y cambiados a capricho de los autores; la omisión se origina cuando los autores ocultan deliberadamente un hecho o dato, y el plagio cuando un autor presenta como ideas propias, datos creados por otros. Los casos de plagio son los siguientes: copia directa de un texto sin entremillar o citar la fuente, modificación de algunas palabras del texto, paráfrasis y falta de agradecimientos. La revista se apoya en herramientas que detectan cualquiera de estos casos en los artículos postulados.

Una vez constatadas la *Revista de Arquitectura* podrá hacer públicas las malas prácticas científicas como plagio, falsificación o invención de datos, apropiación individual de autoría colectiva y publicación duplicada por parte del autor o los autores. El autor quedará impedido para postular artículos por dos años.

MANEJO DE LA INFORMACIÓN Y PRIVACIDAD HABEAS DATA

Para dar cumplimiento a lo previsto en el artículo 10 del Decreto 1377 de 2013, reglamentario de la Ley 1581 de 2012 y según el Acuerdo 002 del 4 de septiembre de 2013 de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, “por el cual se aprueba el manual de políticas de tratamiento de datos personales”

La UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, considerada como responsable y/o encargada del tratamiento de datos personales, manifiesta que los datos personales de los autores, integrantes de los comités y pares evaluadores, se encuentran incluidos en nuestras bases de datos; por lo anterior y en cumplimiento de las disposiciones legales vigentes, la Universidad solicitará siempre su autorización, para que en desarrollo de sus funciones propias como Institución de Educación Superior, en especial las relacionadas con la docencia, la extensión y la investigación, la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA pueda recolectar, recaudar, almacenar, usar, circular, suprimir, procesar, intercambiar, compilar, dar tratamiento, actualizar, transmitir y/o transferir a terceros países y disponer de los datos que le ha suministrado y que han sido incorporados en las bases de datos de todo tipo que reposan en la Universidad.

La UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA queda autorizada, de manera expresa e inequívoca, en los términos señalados por el Decreto 1377 de 2013, para mantener y manejar la información de nuestros colaboradores (autores, integrantes de los diferentes comités y pares evaluadores), así mismo los colaboradores podrán ejercer sus derechos a conocer, actualizar, rectificar y suprimir sus datos personales, para lo cual se han dispuesto las siguientes cuentas de correo electrónico:

contacto@ucatolica.edu.co y revistadearquitectura@ucatolica.edu.co

La *Revista de Arquitectura* recibe de manera permanente artículos y los periodos de aprobación son enero-junio y julio-diciembre de cada año. A medida que se van recibiendo artículos se procesan.

El idioma principal es el español y como opcionales están definidos el inglés y el portugués; los textos pueden ser escritos y presentados en cualquiera de estos idiomas.

Los artículos postulados deben corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación, ser originales e inéditos y sus contenidos responder a criterios de precisión, claridad y brevedad.

Como punto de referencia se pueden tomar las tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Nacional, Publindex, para los artículos tipo 1, 2 y 3 que se describen la continuación:

1) Artículo de investigación científica y tecnológica: documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

A INSTRUCCIONES PARA POSTULAR ARTÍCULOS

Presentar el artículo mediante comunicación escrita dirigida al Editor de la *Revista de Arquitectura* (**RevArq FPO0 Carta de originalidad**)¹, en soporte digital debidamente firmada y una copia impresa (si es local o escaneada), adjuntando hoja de vida del autor (diligenciar el formato **RevArq FP01 Hoja de Vida**). En la comunicación escrita el autor debe expresar, que conoce y acepta la política editorial de la *Revista de Arquitectura*, que el artículo no está postulado para publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales y que -de ser aceptado- cede todos los derechos de reproducción y distribución del artículo a la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA como editora de la revista.

Los artículos deben tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

- En la primera página del documento se debe incluir

TÍTULO: en español e inglés y no exceder 15 palabras.

SUBTÍTULO: opcional, complementa el título o indica las principales subdivisiones del texto.

DATOS DEL AUTOR O AUTORES: nombres y apellidos completos, filiación institucional (Si el artículo tiene patrocinio, financiación o apoyo de una institución o entidad). Como nota al pie (máximo 150 palabras): formación académica, experiencia profesional e investigativa, vinculación laboral, premios o reconocimientos, publicaciones representativas e información de contacto correo electrónico, dirección postal o número telefónico.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: en la introducción describir el tipo de artículo y brevemente el marco investigativo del cual es resultado y diligenciar el formato (**RevArq FP02 Info Proyectos de Investigación**)

RESUMEN: debe ser analítico, se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, la metodología, los puntos centrales y las conclusiones, no debe exceder las 150 palabras y se presenta en español e inglés (Abstract).

PALABRAS CLAVE: cinco palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse en español e inglés (Key words), estas sirven para clasificar temáticamente al artículo. Se recomienda emplear principalmente palabras definidas en el tesoro de la Unesco <http://databases.unesco.org/thessp/> o en el tesoro de Arte & Arquitectura © www.aatespanol.cl

- La segunda página y siguientes deben tener en cuenta estas recomendaciones:

El cuerpo del artículo generalmente se divide en: *Introducción, Metodología, Resultados y Discusión*, y finalmente *Conclusiones*, luego se presentan las *Referencias bibliográficas, Tablas, Leyendas de las Figuras y Anexos*.

TEXTO: Todas las páginas deben venir numeradas y con el título de artículo en la parte inferior (pie de página). Márgenes de 3 cm por todos los lados, interlineado doble, fuente, Arial o Times New Roman de 12 puntos, texto justificado. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 5.000 palabras (±20 páginas, incluyendo gráficos, tablas, etc.); como mínimo 3.500 y máximo 9.000 palabras. Se debe seguir el estilo vigente y recomendado en el Manual para Publicación de la Asociación Americana de Psicología (APA). (Para mayor información <http://www.apastyle.org/>).

CITAS Y NOTAS AL PIE: las notas aclaratorias o notas al pie no deben exceder cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general. Las citas pueden ser:

Corta (con menos de 40 palabras) se incorporan al texto y pueden ser: textuales (se encierran entre dobles comillas), parafraseo o resumen (se escriben en palabras del autor dentro del texto).

Cita textual extensa (mayor de 40 palabras) debe ser dispuesta en un renglón y un bloque independiente con sangrías y omitiendo las comillas, no olvidar en ningún caso la referencia del autor (Apellido, año, p. 00).

REFERENCIAS: como modelo para la construcción de referencias se emplea el siguiente:

2) Artículo de reflexión: documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo fuentes originales.

3) Artículo de revisión: documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

También se pueden presentar otro tipo de documentos diferentes a los anteriormente descritos como pueden ser: artículo corto, reporte de caso, revisión de tema, documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular, cartas al editor, traducción, documento de reflexión no derivado de investigación, reseña bibliográfica así como proyectos de arquitectura o urbanismo, entre otros.

Libro

Autor -Apellidos-, A.A.-Nombres- (año de la publicación). *Título de la obra*. (Edición). Ciudad, País: Editorial.

Capítulo de un libro

Autor, A.A., & Autor, B.B. (Año de la publicación). Título del capítulo. En A.A. Editor & B.B. Editor (eds.), *Título del libro* (páginas del capítulo). Ciudad: Editorial.

Publicación seriada (Revista)

Autor, A.A., Autor, B.B., & Autor, C.C. (Año de la publicación, incluya el mes y día de la publicación para publicaciones diarias, semanales o mensuales). Título del artículo. *Título de la revista, diario, semanario, Volumen, (número)*, páginas.

Leyes, decretos, resoluciones, etc.

Ley, decreto, resolución, etc., número (Año de la publicación, incluya el mes y día de la publicación). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Título de la publicación oficialmente. Ciudad, País

Artículo que se encuentra en una revista publicada en Internet

Autor, A.A. & Autor, B.B. (año, si se encuentra). *Título del artículo. Título de la revista, volumen, (número)*. Recuperado de URL.

SIGLAS: en el caso de emplear siglas en el texto, cuadros, gráficos y/o fotografías, se deben proporcionar las equivalencias completas de cada una de ellas la primera vez que se empleen y encerrarlas entre corchetes []. En el caso de citar personajes reconocidos se deben colocar nombres y/o apellidos completos, nunca emplear abreviaturas.

GRÁFICOS Y TABLAS: las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos, mapas o fotografías) y las tablas deben contener número, título o leyenda explicativa relacionada con el tema del artículo que no exceda las 15 palabras (Figura 01 xxxxx, Tabla 01 xxxx, etc.) y la procedencia (autor y/o fuente, año, p. 00). Estos se deben incluir en el texto y se deben citar de forma directa o entre paréntesis; se recomienda hacerlo mediante referencias cruzadas.

También se deben entregar en medio digital independiente del texto en formatos editables o abiertos. La numeración debe corresponder a la posición en el texto y según la extensión del artículo se deben incluir de 5 a 10 gráficos

El autor es el responsable de adquirir los derechos y/o las autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

FOTOGRAFÍA: pueden ser entregadas en original para ser digitalizadas, de lo contrario se deben digitalizar con una resolución igual o superior a 300 dpi para imágenes a color y 600 para escala de grises. Los formatos de las imágenes pueden ser TIFF, PSD o JPG y deben cumplir con características expresadas en el punto anterior (gráficos)

PLANIMETRÍA: se debe entregar la planimetría original en medio digital en lo posible en formato CAD y sus respectivos archivos de plumas o en PDF, de no ser posible se deben hacer impresiones en tamaño carta con las referencias de los espacios mediante numeración y lista adjunta. Deben tener escala gráfica, escala numérica, norte, coordenadas y localización. En lo posible no se deben textos, achurados o tramas.

Para más detalles, consultar el documento RevArq Parámetros para Autores-Descripción, en el portal web de la Revista de Arquitectura.

BENEFICIOS

Como reconocimiento a los autores, se les hará envío postal de dos (2) ejemplares de la edición impresa sin ningún costo y entregada en la dirección consignada en el formato de hoja de vida (**RevArq FP01**), adicionalmente se les enviará el vínculo para la descarga de la versión digital. También se enviará una constancia informativa en la que se relaciona la publicación del artículo y de manera opcional se puede detallar las fechas del proceso editorial y el arbitraje realizado.

¹ Todos los formatos, ayudas e instrucciones más detalladas se encuentran disponibles en la página web de la *Revista de Arquitectura*. www.ucatolica.edu.co <http://publicaciones.ucatolica.edu.co/revistas-cientificas>

La selección de pares evaluadores se realiza de acuerdo con los siguientes criterios:

- Afinidad temática.
- Formación académica.
- Experiencia investigativa y profesional.
- Producción editorial en revistas similares o en libros resultado de investigación.

El proceso de arbitraje se basa en los principios de equidad e imparcialidad y en los criterios de calidad y pertinencia.

El desarrollo de la evaluación se realiza según el formato **RevArq FP10** Evaluación de artículos calidad y las observaciones que el par considere necesarias en el cuerpo del artículo. En cualquiera de los conceptos que emita el par (aceptar, aceptar con modificaciones o rechazar) y como parte de la labor formativa y de comunidad académica, el par expondrá sugerencias para mejorar el documento. El par evaluador podrá solicitar una nueva relectura del artículo después de los ajustes realizados por el autor.

El par también deberá diligenciar el formato **RevArq FP01** Hoja de Vida, con el fin de certificar y soportar el proceso de evaluación ante los SIR que así lo soliciten.

En el proceso de arbitraje se emplea el método doble ciego, los nombres de evaluador no serán conocidos por el autor y viceversa. Con el fin de garantizar el anonimato del autor, al artículo postulado se le han podido suprimir nombres, instituciones o imágenes que puedan ser asociadas de manera directa al autor.

Aunque se procura el anonimato, una vez recibida la invitación a evaluar el artículo, el par debe cerciorarse de que no exista conflicto de intereses o alguna limitante que afecte la evaluación o que pueda ser vista como tal (lazos familiares, amistad o enemistad, vínculos contractuales o laborales, posiciones éticas, etc.), de presentarse esta situación se notificará al editor.

Dada la confidencialidad del proceso de evaluación y considerando los derechos autor y de propiedad intelectual que pueda haber sobre el material que se entrega, el evaluador se compromete a mantener en absoluta reserva su labor, a limitar el uso de la obra entregada solo para el propósito de evaluación y a devolver la documentación que se le remite una vez realizada la evaluación.

El tiempo establecido para las evaluaciones es de máximo un (1) mes a partir de la confirmación de la recepción de la documentación. Ese plazo podrá ser modificado de mutuo acuerdo entre el editor y el par, siempre cuando no afecte la periodicidad de la revista, la impresión o el tiempo para emitir una respuesta al autor.

BENEFICIOS

Como retribución a los pares evaluadores, se les hará envío postal de un (1) ejemplar de la edición impresa sin ningún costo y entregada en la dirección consignada en el formato de hoja de vida. También, si es de interés para el par, podrá hacer la solicitud de alguna de las publicaciones editadas y presentes en el catálogo de publicaciones de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, previa aprobación de la Editorial y sujeto a la disponibilidad.

Si lo desea tendrá derecho a solicitar una constancia de la colaboración en la evaluación de artículos, la cual solo tendrá el periodo en el cual se realizó la evaluación. También tendrá la posibilidad de aceptar o no la publicación de su nombre, nacionalidad y nivel máximo de formación en la página web de la *Revista de Arquitectura* en su calidad de colaborador.

El Comité Editorial de la *Revista de Arquitectura* es la instancia que decide la aceptación de los artículos postulados, el editor selecciona y clasifica solo los artículos que cumplan con los requisitos establecidos en las instrucciones para los autores.

Todos los artículos se someterán a un primer dictamen del Comité Editorial, el editor y de los editores de sección, teniendo en cuenta:

- Afinidad temática, relevancia del tema y correspondencia con las secciones definidas.
- Respaldo investigativo.

En caso de que los artículos requieran ajustes preliminares, este será devuelto al autor antes de ser remitidos a pares. En este caso el autor tendrá 15 días para remitir nuevamente el texto con los ajustes solicitados.

Después de la preselección se asignan mínimo dos pares evaluadores internos o externos especializados quienes emitirán su concepto utilizando el formato **RevArq FP10** Evaluación de artículos calidad, se garantiza la confidencialidad y el anonimato de autores y árbitros (modalidad doble ciego).

Del proceso de arbitraje se emite uno de los siguientes conceptos que son reportados al autor:

- (AA) *Aceptar el artículo sin observaciones.*
- (AM) *Aceptar el artículo con modificaciones:* se podrá sugerir la forma más adecuada para una nueva presentación y se adjuntará la síntesis de los conceptos emitidos por los pares, el autor puede o no aceptar las observaciones según sus argumentos. Si las acepta, cuenta con quince (15) días para realizar los ajustes pertinentes.
- (RA) *Rechazar el artículo:* en este caso se entregará al autor un comunicado exponiendo las razones por las cuales se rechaza. El autor puede volver a postular el artículo e iniciar nuevamente el proceso de arbitraje, siempre y cuando se evidencien los ajustes correspondientes.

En el caso de presentarse diferencias sustanciales y contradictorias en los conceptos de evaluación, el editor remitirá el artículo a un evaluador más, o un miembro del Comité Editorial podrá asumir la tarea de actuar como el tercer árbitro, esto con el fin de tomar una decisión sobre la publicación del artículo.

El editor y el Comité Editorial se reservan el derecho de aceptar o no la publicación del material recibido. También se reserva el derecho de sugerir modificaciones de forma, ajustar las palabras clave o el resumen y de someterlo a corrección de estilo.

Cuando un artículo es aceptado para su publicación, los derechos de reproducción y divulgación son de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, lo cual se formaliza mediante la firma de la autorización de reproducción **RevArq FP03** Autorización reproducción artículo, esta autorización de uso no es exclusiva.

NOTAS ACLARATORIAS

Aunque la recepción del material se notificará por correo electrónico en un plazo máximo de (8) ocho días, los procesos de evaluación, arbitraje, edición y publicación pueden tener un plazo máximo de (12) doce meses. Una vez aprobado y designado el volumen en que será incluido, este se puede tardar alrededor de tres (3) meses. El seguimiento al proceso editorial se podrá hacer por la plataforma digital de la publicación o a petición del autor, el editor informará sobre el estado actual del artículo.

El editor de la *Revista de Arquitectura* es el encargado de establecer contacto entre los autores, árbitros, evaluadores y correctores, ya que estos procesos se realizan de manera anónima.

La *Revista de Arquitectura* publica un número limitado de artículos por volumen y busca el equilibrio entre las secciones, motivo por el cual aunque un artículo sea aceptado o continúe en proceso de evaluación, este podrá quedar aplazado para ser publicado en una próxima edición; en este caso, el autor estará en la posibilidad de retirar la postulación del artículo o de incluirlo en el banco de artículos del próximo volumen.



PAG. 6

BARRIOS ALTOS: CARACTERIZACIÓN DE UN CONJUNTO DE BARRIOS TRADICIONALES EN EL MARCO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA

BARRIOS ALTOS: CHARACTERIZING OF A SET OF TRADITIONAL NEIGHBORHOODS WITHIN LIMA'S HISTORIC CENTER

BARRIOS ALTOS : CARACTÉRISATION D'UN ENSEMBLE DE QUARTIERS TRADITIONNELS DANS LE CADRE DU CENTRE HISTORIQUE DE LIMA

ANGIE SHIMABUKURO

PAG. 18

TEATROS DE PAPEL 1765-1860 ¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO "A LA FRANCESA"?

PAPER THEATERS 1765-1860. BUILDING A «FRENCH» MODEL?

THÉÂTRES DE PAPIER 1765-1860. CONSTRUCTION D'UN MODÈLE « À LA FRANÇAISE »?

MARIBEL CASAS-CORREA

PAG. 32

«ELDORADO» À LA FRANÇAISE OU À L'ALLEMANDE? UNE ÉTUDE COMPARÉE DES CINÉMAS DE STRASBOURG

EL DORADO" ¿FRANCÉS O ALEMÁN? UN ESTUDIO COMPARADO DE LOS CINES DE ESTRASBURGO

"EL DORADO", FRENCH OR GERMAN? A COMPARATIVE STUDY OF MOVIE THEATERS IN STRASBOURG

SHAHRAM HOSSEINABADI

PAG. 44

SALAS DE CINE EN PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA DE LOS AÑOS TREINTA. UNA MIRADA AL CASO DE LOS CINÉAC

MOVIETHEATERS IN ARCHITECTURAL PUBLICATIONS FROM THE 1930s. A LOOK AT THE CASE OF CINÉAC

LES SALLES DE CINÉMA DANS LES PÉRIODIQUES D'ARCHITECTURE DES ANNÉES 1930. UN REGARD AUX CINÉAC

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PAG. 62

PRODUCTION THÉORIQUE ET DIFFUSION DES MODÈLES DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

PRODUCCIÓN TEÓRICA Y DIFUSIÓN DE MODELOS. DE LA ÉCOLE POLYTECHNIQUE A LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

PRODUCTION AND DISSEMINATION OF THEORETICAL MODELS FROM ÉCOLE POLYTECHNIQUE TO THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1802-1967)

AMANDINE DIENER

PAG. 73

ARQUITECTOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARÍS EN EL SIGLO XIX

LATIN AMERICAN ARCHITECTS AT THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS OF PARIS IN THE NINETEENTH CENTURY

ARCHITECTES LATINO-AMÉRICAINS AU SEIN DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS AU XIXÈME SIÈCLE

LUIS MANUEL JIMÉNEZ-MADERA

PAG. 85

EVANGELIZACIÓN Y PRECARIEDAD. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA SIN CORPORACIONES NI ACADEMIAS EN LA NUEVA GRANADA

EVANGELIZATION AND PRECARIOUSNESS. RELIGIOUS ARCHITECTURE WITHOUT CORPORATIONS OR SCHOOLS IN NEW GRANADA

EVANGÉLISATION ET PRÉCARITÉ. L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE SANS GUILDES NI ACADEMIES DANS LA NOUVELLE-GRENADE

LUCÍA ARANGO-LIÉVANO

PAG. 92

POUR UNE HISTOIRE DE LA TRANSFORMATION DES ÉDIFICES COMPOSER AVEC LA PRÉEXISTENCE

PARA UNA HISTORIA DE LA TRANSFORMACIÓN DE EDIFICIOS. COMPOSER CON LA PREEXISTENCIA

FOR A HISTORY OF THE TRANSFORMATION OF BUILDINGS. DEALING WITH THE EXISTING

LAURE JACQUIN

PAG. 101

UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES EN LENGUA FRANCESA BIBLIOGRAFÍA SELECTA: 2000-2015

TAKING A LOOK AT PUBLICATIONS IN FRENCH. SELECTED BIBLIOGRAPHY: 2000-2015

UN REGARD SUR LES PUBLICATIONS EN LANGUE FRANÇAISE. BIBLIOGRAPHIE CHOISIE 2000-2015

ANDRÉS ÁVILA-GÓMEZ

PAG. 104

ESTUDIO DE LOS IMAGINARIOS SOCIALES URBANOS DESDE LAS PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS

STUDY OF URBAN SOCIAL IMAGINARY FROM PEDAGOGICAL PRACTICES

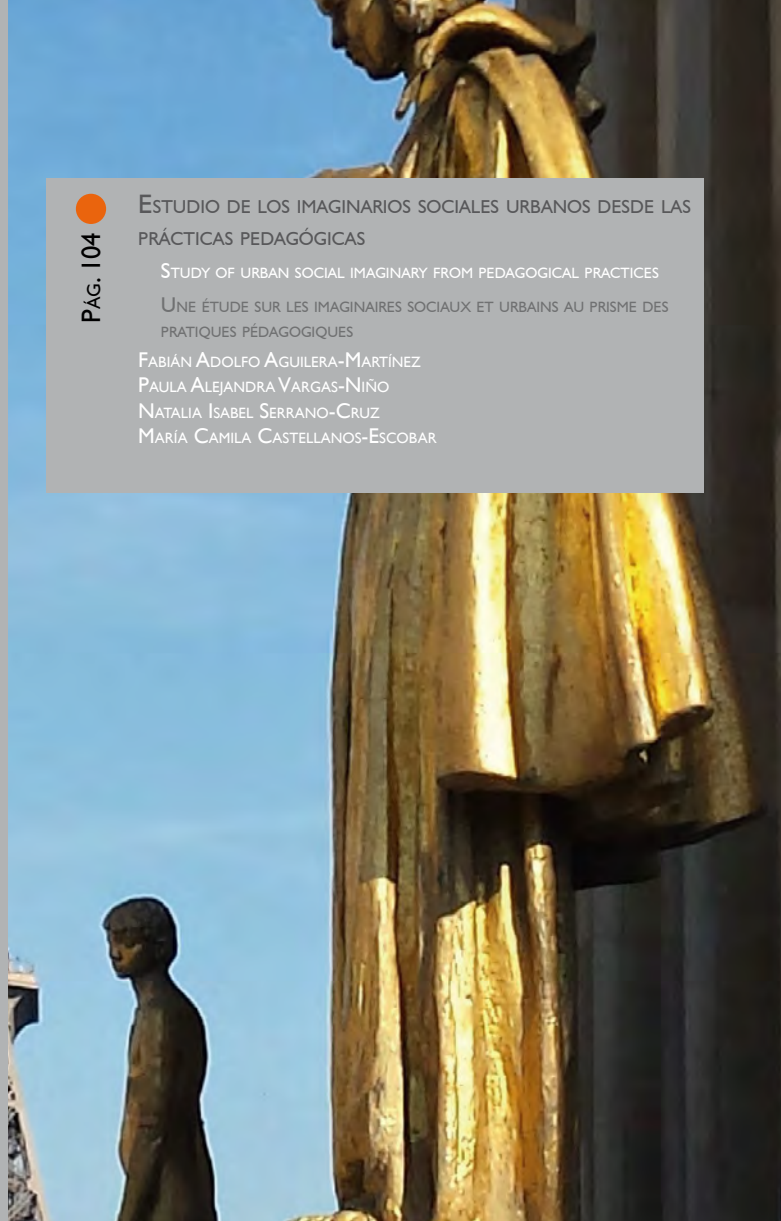
UNE ÉTUDE SUR LES IMAGINAIRES SOCIAUX ET URBAINS AU PRISME DES PRATIQUES PÉDAGOGIQUES

FABIÁN ADOLFO AGUILERA-MARTÍNEZ

PAULA ALEJANDRA VARGAS-NIÑO

NATALIA ISABEL SERRANO-CRUZ

MARÍA CAMILA CASTELLANOS-ESCOBAR



CULTURA Y ESPACIO URBANO
CULTURE AND URBAN SPACE
CULTURE ET ESPACE URBAIN

PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y URBANO
ARCHITECTURAL AND URBAN PROJECT
PROJET ARCHITECTURAL ET URBAIN

TECNOLOGÍA, MEDIOAMBIENTE Y SOSTENIBILIDAD
TECHNOLOGY, ENVIRONMENT AND SUSTAINABILITY
TECHNOLOGIE, ENVIRONNEMENT ET DURABILITÉ

DESDE LA FACULTAD
FROM THE FACULTY
DE LA FACULTÉ



La Revista de Arquitectura es arbitrada e indexada y está presente en:



REVISTA DE ARQUITECTURA -
UNIVERSIDAD CATOLICA DE COLOMBIA

