

Antoni Ramon
Graells

Entretiens

Génesis, ideario, influencias

1856. En el origen

1863 y 1872 marcan el inicio y el fin de la publicación de los dos volúmenes de texto con grabados y del atlas con 36 láminas que componen los *Entretiens sur l'architecture*; un período que coincide con la más encarnizada pugna entre Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc y el pool *Ecole-Académie des Beaux Arts*, la del Decreto de Reforma de las enseñanzas artísticas de 13 de noviembre de 1863.¹

Sin embargo, suponer el estricto vínculo de los *Entretiens* con la “batalla” de la Reforma pasaría por alto que éstos aparecieron por entregas antes de editarse compilados, y que de la lectura de la “Breve confesión a los lectores” que da principio al primer volumen se deduce que el origen de éste se sitúa antes de 1863, en el taller que Viollet abre en 1857, cerca de la *Ecole des Beaux-Arts* en el número uno de la calle Bonaparte, atendiendo a la petición de los antiguos discípulos de Henri Labrouste una vez que éste cerró el suyo.²



Viollet-le-Duc

De entrada no debió sorprender que unos estudiantes “modernos”, que se sentían a gusto con Labrouste, pensarán en Eugène Viollet-le-Duc al buscar nuevo profesor, y tampoco que éste respondiera a su llamada, ya que desde joven Viollet se había dedicado a la docencia. En 1834, con sólo veinte años, había entrado como profesor interino en la *Ecole de dessin* de París en la calle de la *Ecole-de-Médecine*, donde una vez titular, en 1844, impartió un curso de Composición y Ornamento hasta 1850.

En el plan de estudios del taller de 1857, Viollet incluye, tal como se publicita en la prensa arquitectónica, unas lecciones teóricas: “Ce cours ne sera pas seulement pour l’atelier de M. Viollet-le-Duc, mais il deviendra public, dès que certes difficultés de local seront tranchées; de plus, il sera imprimé et publié par cahiers (...) Chaque section comprendra plusieurs cahiers, rédigés sous la forme d’*entretiens*”.³ A fines de 1856 los *Entretiens* ya están planteados.

Pero la experiencia del taller fue breve, tanto que las palabras del autor en la obra finalmente editada pueden hacer pensar que no llegó a materializarse. Sin embargo, otras fuentes narran detalles de su existencia, explicando como Viollet, poco dado a tolerar bromas de estudiantes, clausura el taller a escasos meses de haberlo iniciado, decepcionado con los primeros resultados de los trabajos de sus alumnos y molesto por la aparición de unos *graffitis* con caricaturas suyas, “de gusto dudoso” según Paul Gout, en las paredes del local donde se impartían las clases. Más de un disgusto le causó a Viollet su temperamento enérgico, riguroso, duro.



Anuncios de la Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics y de l'Encyclopédie d'Architecture. Biblioteca COAC



1861-1864. Batallas

*“El ruido es enemigo del estudio. A mí me gusta el estudio, y detesto el ruido”.*⁴

Pero hubo mucho ruido en las clases de Historia del Arte y Estética que Viollet-le-Duc intentó impartir en la Ecole des Beaux-Arts. Tanto, que el 26 de marzo de 1864, tras dos meses de boicot estudiantil, la lección inaugural fue el 29 de enero, Viollet dimite del cargo. Su nombramiento, el 15 de noviembre del año anterior, no sentó bien a una institución que Viollet trató siempre con desprecio. A los 17 años, había escrito en su diario: “La Escuela es un molde de arquitectos, cuando salen casi todos se parecen. Huyot tiene su molde, M. Percier tiene su molde, M. Lebas tiene su molde, etc. De manera que cuando salen de la Escuela, viendo sus obras se les puede clasificar entre los Huyot, los Percier, o los Lebas”.⁵ El insolente y lúcido Viollet -sus palabras pueden seguir describiendo situaciones parecidas de muchas escuelas, también hoy en día- huye de las formas académicas, trazando un camino de aprendizaje autodidacta basado en la experiencia.

La Escuela es un engranaje en el que es mejor no llegar a entrar. Una maquinaria que destruye y que hay que destruir. En la batalla por definir una nueva, moderna, estructura de

enseñanza, Viollet-le-Duc, ferviente defensor de la independencia del arte en sus escritos, intenta ganar el soporte político necesario para triunfar, situándose al servicio del Emperador Napoleón III, y así firma las *conversaciones* como “Arquitecto del gobierno”; aunque en este caso más que servir “a”, lo que buscaba era servirse “de”.⁶

Los enfrentamientos entre la Academia y las diversas versiones de “modernos” venían de lejos. Podría suponerse que habían empezado con la entrega de dibujos de Labrouste y Duban, becarios del Gran Premio de Roma, en

1829;⁷ continuando con la batalla entre clasicistas y goticistas en 1846.⁸ Pero tampoco sería descabellado entender la polémica como una nueva expresión de la querrela entre antiguos y modernos allá por el siglo XVII.

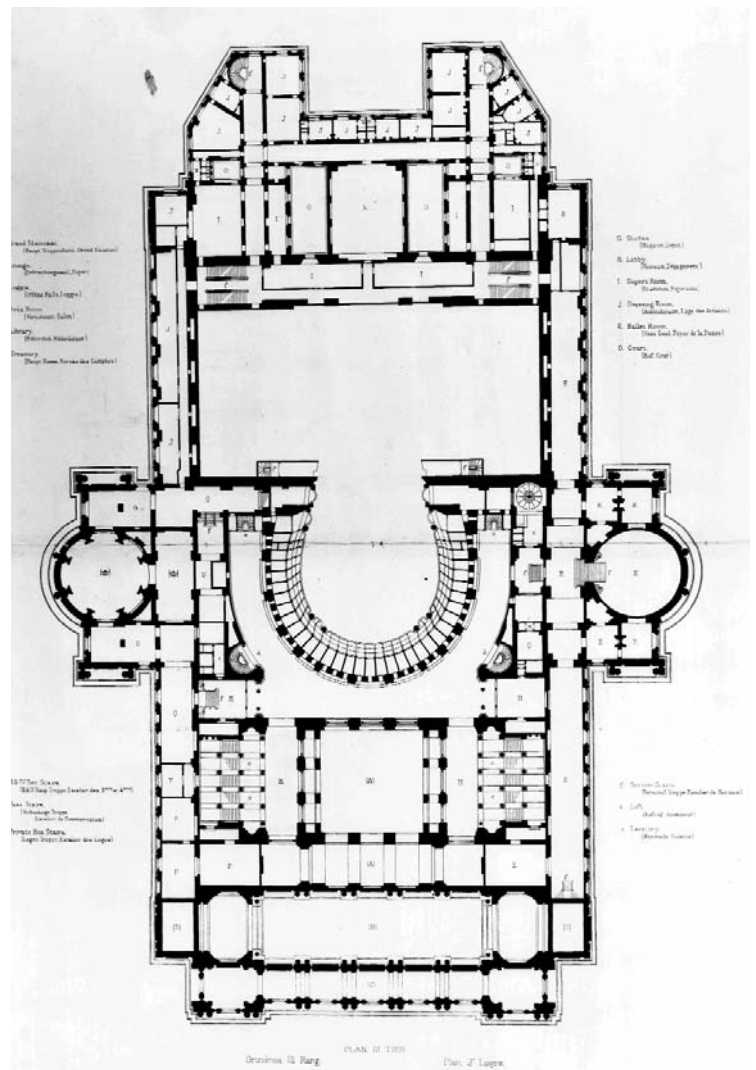
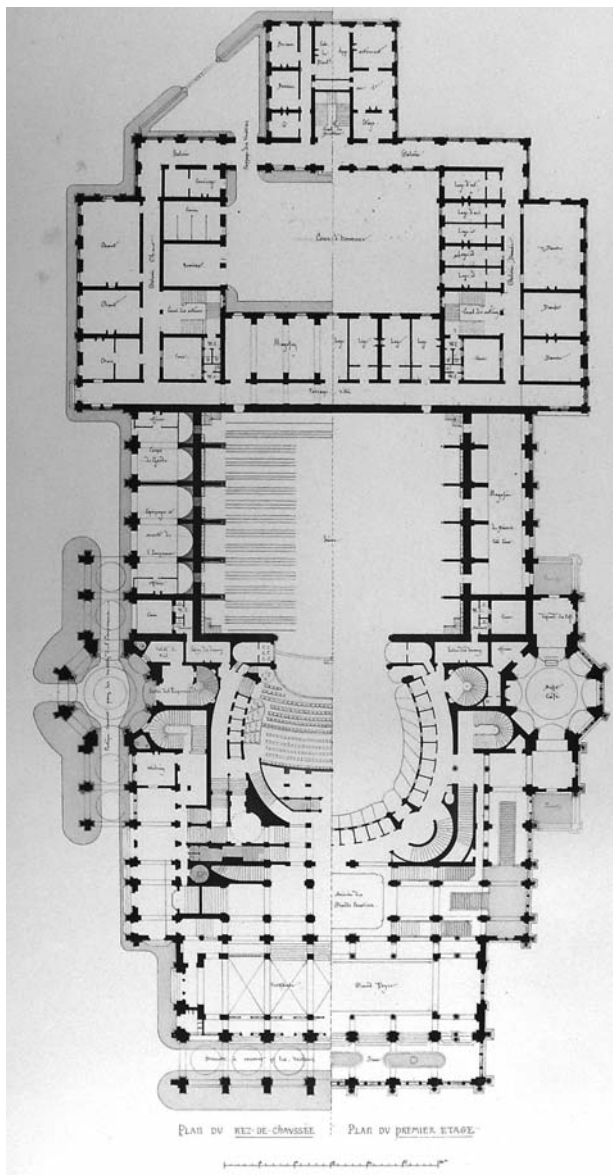
Tal vez inmerso en esta lucha, Viollet confiaba en los estudiantes, y pensaba, inocentemente, que se situarían de su lado. Sin embargo, por lo que se deduce de los hechos, la mayoría de ellos, o al menos los más ruidosos, se alinearon con el espíritu académico. Sus motivos eran diversos, y algunos tenían que ver con propuestas concretas del decreto, como la reducción de la edad de los postulantes al Gran Premio de Roma de treinta a veinticinco años; un cambio que dejaba fuera de juego a un considerable número de estudiantes, que protestaban defendiendo sus derechos adquiridos. También se podría pensar, como publicó la prensa de la época, que los profesores de la Ecole, beligerantes frente el Decreto, azuzaron a los estudiantes. Pero la teoría de la manipulación, aunque verosímil, no aclara la toma de postura de la masa estudiantil y la entiende como un cuerpo débil, sin creencias. En el fondo, el boicot expresaba los prejuicios de los estudiantes en relación al ideario de Viollet-le-Duc. Éstos, en un escrito apoyado por 261 firmas y dirigido al Ministro de Bellas Artes el 25 de febrero de 1864, sin ni siquiera haber transcurrido un mes desde la

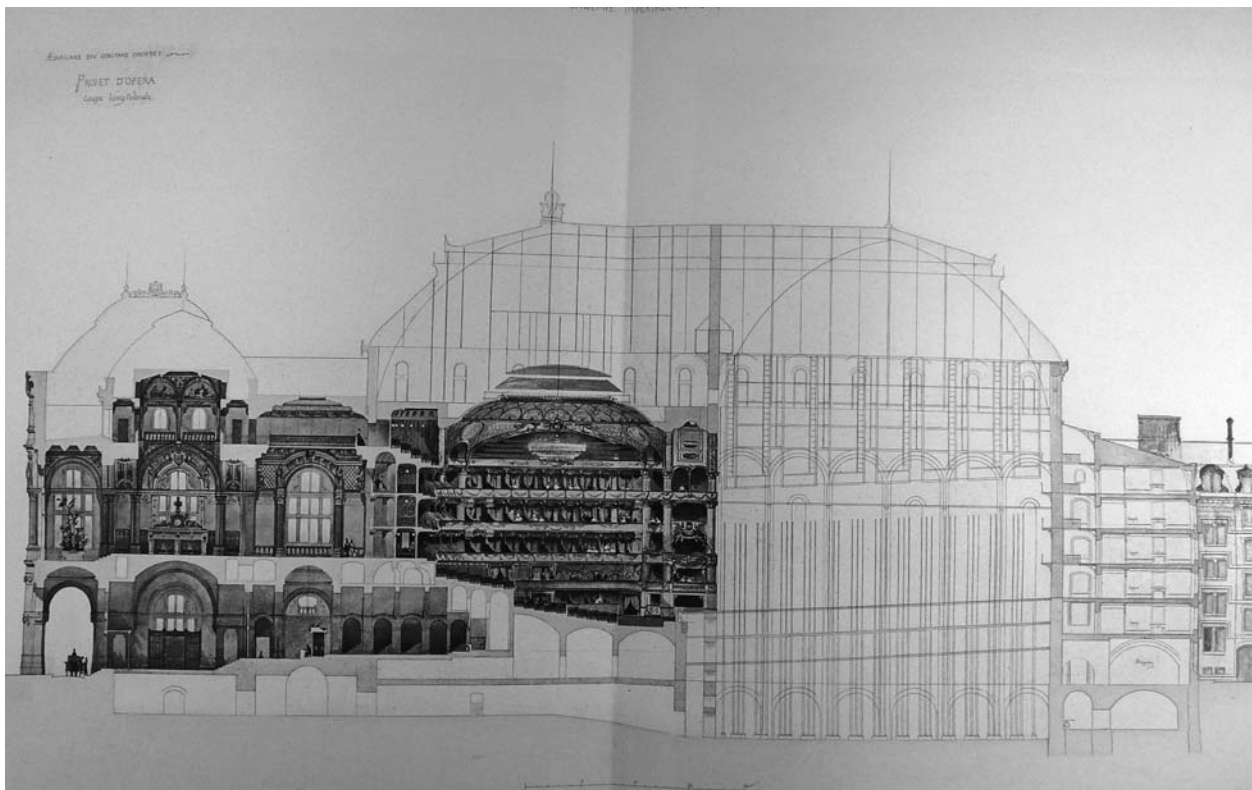
primera lección de Viollet en la Ecole, percibían “dans la création de ce cours unique la négation de toute liberté d’enseignement; l’imposition d’une doctrine forcément exclusive, puisqu’elle émane d’un seul homme, la substitution des appréciations personnelles à un ensemble de doctrines nées de l’assentiment d’un grand nombre d’artistes, reflet véritable de l’époque”.⁹ Los estudiantes no eran vanguardistas, eran eclécticos. Suponían, no sin fundamentos, que la doctrina que Eugène Violle-le-Duc iba a exponer en su curso mantendría las ideas recién publicadas en los Entretiens y ya presentes en el prefacio del *Dictionnaire raisonné de l’architecture*,¹⁰ así como en algunos artículos en revistas.

Plantas de los proyectos de Viollet (izquierda) y Garnier (derecha) para la Ópera de París

El pensamiento de Viollet-le-Duc tenía la radicalidad de una firme convicción y era extremadamente combativo contra el eclecticismo. Sus palabras manifestaban una abierta enemistad con el “liberalismo estético” dominante en el mundillo académico,¹¹ que ya había renegado de la dictadura del gusto del temible Secretario Perpetuo Antoine Chrisostome Quatremère de Quincy, férreo rector de la Academia de 1816 a 1839.

La “batalla” de la Reforma de 1863 fue, entre otras cosas, un debate sobre el papel del Estado en la enseñanza de las artes. Por más que el Mariscal Vaillant defendiera que la Reforma había sido dictada por “un pensamiento liberal y progresista”;





Sección del proyecto de Viollet para la Ópera de París

Fachada del proyecto de Garnier para la Ópera de París

desde nuestra distancia, y sin cuestionar su progresismo, podríamos afirmar que se trataba de una Reforma intervencionista, ya que proponía el control del gobierno como garantía de la buena dirección de la enseñanza. Frente a él, la posición académica reflejaba la ideología liberal y defendía el *statu quo*. El viejo Ingres lo justificaba con palabras de apariencia ingenua: “L’Ecole enseigne et pratique des doctrines saines et élevées, qu’elle a le droit, sous tous rapports d’enseigner sans contrôle et par son heureuse influence elle guide

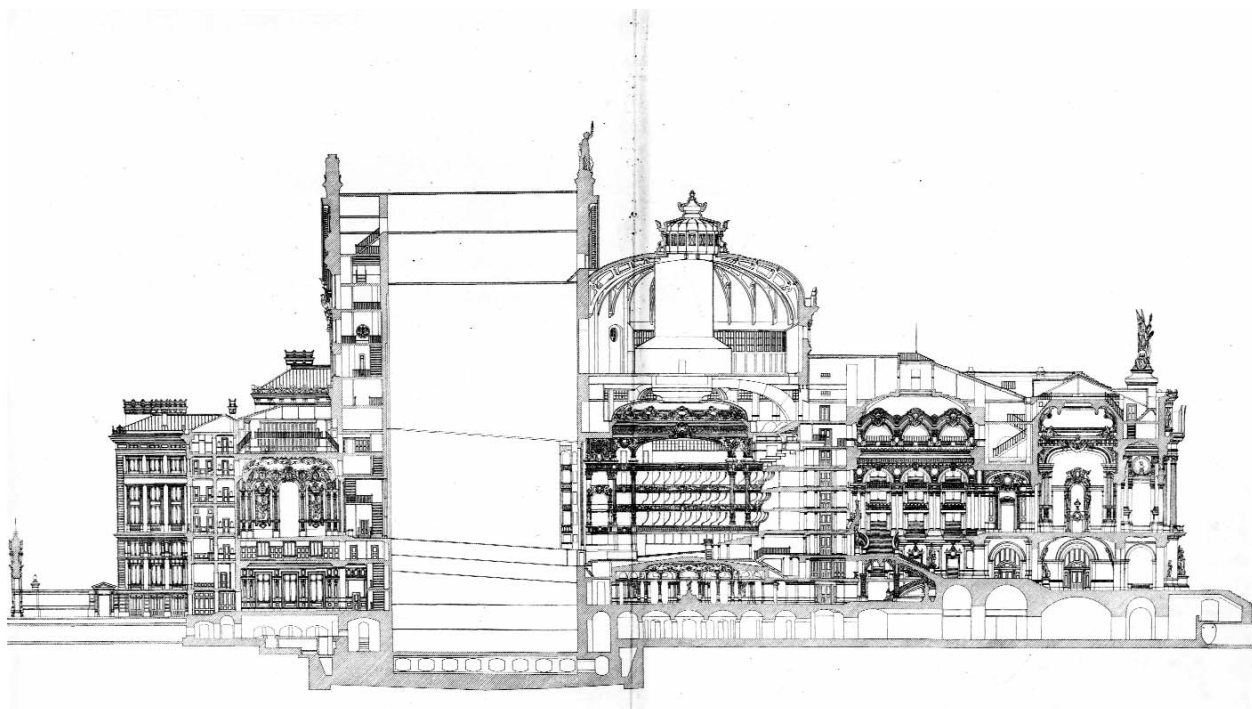
les jeunes élèves pour arriver au véritable but de l’art par les études classiques de la nature, de l’antiquité grecque et romaine, des beaux temps de la Renaissance, de Raphaël et des plus beaux siècles de l’Italie. Il est donc impossible d’affirmer que l’Ecole des Beaux-Arts a besoin de réformes dans son système d’enseignement”.¹² Para Viollet, al contrario, “il y a quelque chose à faire”.¹³ En tiempos del Imperio, el Viollet republicano había querido creer que la enseñanza debía estar en manos del Estado, ya que como escribió: “Par sa position élevée, le Gouvernement est en dehors de tout esprit de coterie”.¹⁴

Por la manera como se aplicó la reforma, por la elección del profesorado, por las concesiones del Gobierno, Viollet-le-Duc se sintió traicionado, pero la derrota le impulsa a continuar los Entretiens.

*

El fracaso de 1864 era como llover sobre mojado. En 1861, en confrontación con la institución académica, Eugène Viollet-le-Duc ya había perdido un concurso y un premio: El Concurso de la Nueva Ópera de París y el Premio Bordin.





Sección del proyecto de Garnier para la Ópera de París

Resulta difícil establecer una comparación entre el proyecto de Charles Garnier, el joven y entonces desconocido vencedor del Concurso de la Ópera,¹⁵ y el de Viollet-le-Duc, ante todo porque los presentados por Garnier en las dos fases de la competición se han perdido. Su proyecto final es brillante, espectacular, y ciertamente no deja de ser racional. El autor lo justifica en dos libros: *Le théâtre* y *Le nouvel Opéra de Paris*, en los que sus comentarios sobre cómo organizar la llegada del público al edificio y su circulación por el interior recuerdan los de Le Corbusier en *Urbanisme* al diseñar la “Ciudad Contemporánea de tres millones de habitantes”.¹⁶ Sintetizando las diversas corrientes presentes en las maneras beaux-arts, el Palais Garnier, como hoy se le denomina, es racionalista en la manera en que dispone el programa, empirista en el diseño de los volúmenes del edificio y en la impresión que produce el cuadro de la fachada a la Avenida de la Ópera, y ecléctico en la mezcla e invención de lenguajes en su arquitectura. La Nueva Ópera no deja de usar los materiales y tecnología modernas, pero se avergüenza de ellas y no las exhibe. Para la Ecole una cosa es la estructura y otra el revestimiento. Una cosa es la técnica, otra el arte.

La respuesta de Garnier a la pregunta malintencionada de la emperatriz

Eugenia de Montijo, amiga de Viollet, sobre el estilo de la Ópera, diciendo algo así como “del estilo Napoleón III su majestad”, muestra las virtudes del lenguaje ecléctico para dar carácter a un edificio. El espíritu beaux-arts triunfaba en la Ópera, para desesperación de Viollet-le-Duc. Pero tampoco él logró mostrar toda la fuerza de sus ideas en su proyecto.¹⁷

El premio Bordin a la mejor obra sobre las artes publicada en los dos últimos años pone la guinda a un año que Viollet-le-Duc debió de considerar horrible. Aunque lo cierto es que su Diccionario fue finalmente laureado, lo fue entre cuatro obras más y Jacques Ignace Hittorff en el tribunal se permitió declarar “l’amour de son sujet a entraîné l’auteur à des exagérations” y “déclamations banales”. El sistema beaux-arts dictaba sentencia de nuevo.¹⁸ Viollet se sintió despedido y los Entretiens podían ser un instrumento para sacarse unas cuantas espinas clavadas en el corazón. A Viollet le quedaba la palabra.

Enseñanza y aprendizaje

“Nuestro hombre era un autodidacta. Había huido de las enseñanzas oficiales. De modo que ignoraba las reglas canónicas, principios codificados y dictados por las Academias. Habiendo huido del espíritu académico, tenía

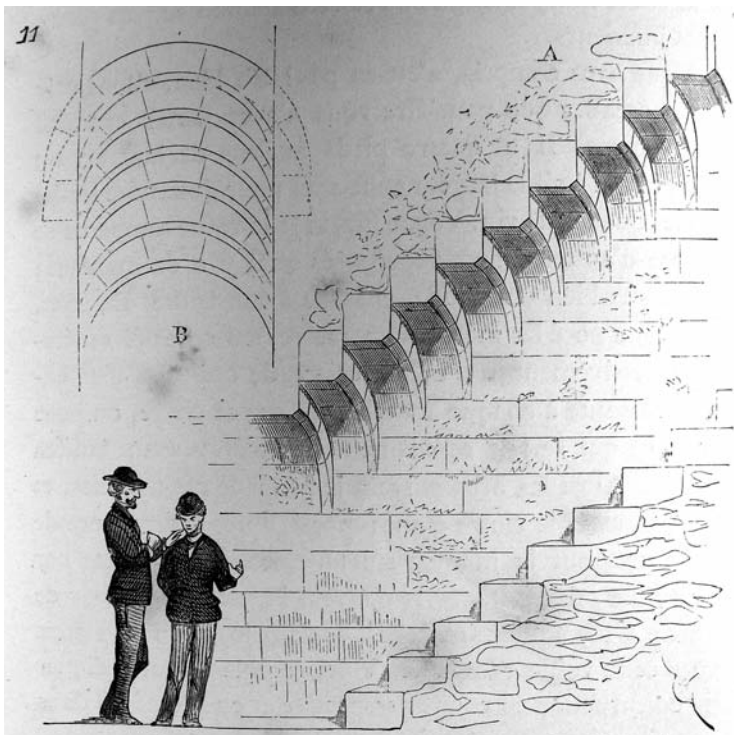
la cabeza despejada, al aire libre".¹⁹

Alabada por arquitectos y críticos de la arquitectura moderna, la imagen de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc ha perdido los rasgos románticos para convertirse en la de un profeta del racionalismo. Es cierto que en sus escritos Viollet suele renegar del artista genial: "Des convictions isolées, si fortes qu'elles soient, ne peuvent faire une révolution dans les arts: si aujourd'hui nous cherchons à renouer ces fils brisés, à prendre dans un passé qui nous appartient en propre les éléments d'un art contemporain, ce n'est pas au profit des goûts de tel ou tel artiste ou d'une coterie; nous ne sommes au contraire que les instruments dociles des goûts et des idées de notre temps".²⁰ Pero también es cierto que algo dentro de él le afirma como individuo: "seul j'ai choisi ma route, j'ai voulu seul la diriger, je serai seul responsable".²¹

Ilustración de la Historia de un dibujante.

De joven, su temperamento y su percepción del mundo le muestran la necesidad de vencer las situaciones adversas con talento y con ímpetu: "Je ne serais pas homme à vivre tranquille à la campagne, sans souci et sans trouble. Non, au contraire. Je voudrais pouvoir ébranler des masses".²² La misma manera de ser le confirma la necesidad de alejarse de la vía académica: "J'aime mon art,

Ilustración de la Historia de una casa.



mais pour lui et non pour ce que je pourrai en retirer. Aussi voilà ce que je me dis: si j'ai du talent, que je sois ou que je ne sois pas de l'Ecole, ce sera à peu près la même chose, parce que lorsqu'on a un véritable talent, il finit toujours par percer. Si je n'ai pas de talent, l'Ecole ne m'en donnera pas".²³ En la madurez, reflexionará sobre el valor de la experiencia, de la relación directa con la realidad como medio de conocimiento.

Publicadas tras la Guerra franco-prusiana, los textos de la *Historia de una casa* (1871)²⁴ y de la *Historia de un dibujante* (1879),²⁵ cuentan el tipo de enseñanza, el proceso de aprendizaje, en que Viollet cree. En ambas él es el mentor, transfigurado en el primo mayor de M. Paul en *Historia de una casa* y en M. Majorin en *Historia de un dibujante*. La semejanza con el Emilio de Jean-Jacques Rousseau parece evidente: unos maestros al margen de las instituciones educativas enseñan a aprender a sus discípulos en un ambiente alejado de las tensiones del mundo.

En *Historia de un dibujante* las vidas paralelas de dos hermanos de leche: petit André y petit Jean, el primero de buena familia, el segundo, hijo de Loupeau, un humilde y rudo trabajador del campo, son la base de "esta historia verídica", si atendemos a las palabras de Viollet-le-Duc. En el capítulo primero, el dibujo de un gato realizado por petit Jean permite a M. Majorin apreciar sus facultades. La conversación entre M. Majorin y M.

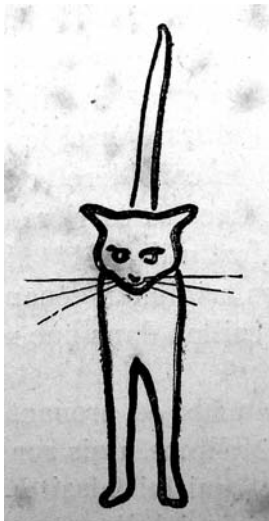


Ilustración de la
Historia de un dibu-
jante.

Mellinot, padre de petit André, es que como sigue:

-“Ah! Petit Jean pourrait être un grand artiste!

-*Peut-être! Si le bonhomme Loupeau pouvait consacrer une vingtaine de mille francs à lui enseigner le dessin et à l'entretenir à l'École des Beaux-Arts.*

-*Oui, reprit en s'animant M. Majorin, s'il pouvait consacrer un vingtaine de mille francs à faire perdre à cet enfant ses qualités naturelles, le don précieux qu'il possède sans le savoir, mais à la condition d'en consacrer quarante autres pour lui donner le temps de désapprendre ce que l'on enseigne dans vos écoles et de voir par lui-même*”.²⁶

Viajes y dibujo.

“*Personne, mieux que lui, n'était au courant des connaissances modernes. Dessinateur habile (...) Dans sa jeunesse, il avait beaucoup voyagé, et possédait quantité de dessins qu'il ne montrait jamais, mais qui composaient au total une très intéressante collection sur les monuments, sur la géologie et les diverses branches de l'histoire naturelle*”.²⁷

La descripción, que se refiere a M. Majorin, serviría para retratar a Viollet. Ambos, ante las vías preestablecidas, institucionalizadas, conformadoras, toman la senda de la experiencia, de la razón. Un camino a través del cual los viajes asumen un papel formativo fundamental.

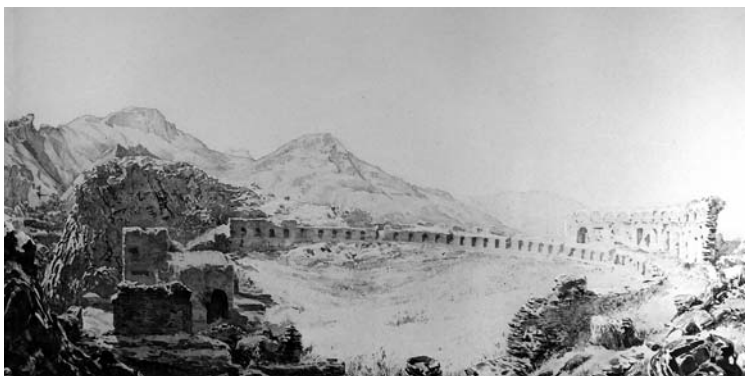
El joven y obstinado Viollet-le-Duc prefirió los viajes al trabajo en el

taller de los arquitectos amigos de la familia, como el de Achille Lèclère, donde acude irregularmente, o incluso a las visitas ocasionales al despacho de Jean-Jacques-Marie Huvé, arquitecto de la Madeleine y testigo de su acta de nacimiento, al de Isabelle o al de Percier y Fontaine. Y así, viaja por Francia durante los veranos de 1831 a 1833. Del 21 de julio al 20 de octubre de 1831, recorre Auvernia, Lyon, Venaissin, Nimes, Provenza y las costas del Mediterraneo, del 18 de julio al 20 de octubre de 1832, Normandía, y del 4 de mayo al 15 de septiembre de 1833, la región del Loira, la costa atlántica, los Pirineos y el Languedoc siempre con su tío Étienne Jean Delécluze.²⁸ Un periplo que culmina en su particular “Grand Tour” por Italia, del 12 de marzo de 1836 al 1 de septiembre de 1837, dejando en Paris, mujer y un hijo de apenas un año de edad, “ce n'est pas sans mélancolie” según Paul Gout; aunque la esposa, seguramente cansada del abandono, acaba reuniéndose con él en Roma. Lo novedoso del viaje de Eugène Viollet-le-Duc es lo que observa y aún más, el cómo lo mira y el porqué de su mirada y no tanto el recorrido: Nápoles, Sicilia, la Toscana, Roma, Asís, Florencia, Venecia.²⁹

Durante su viaje, los esposos se establecen en Roma una temporada, y gracias a la amistad de Viollet con Ingres, director de la Academia de Francia mantienen contacto con el mundo de becarios del Gran Premio, los tratos familiares le sirvieron de bastante a nuestro personaje en su carrera. Pero este episodio acaba en un nuevo desencuentro de Viollet con



Vistas del Teatro de
Taormina: ruinas y
restauración, en:
Compositions et
dessins de Viollet-le-
Duc. Biblioteca COAC



el *pool* Ecole-Académie. Los estudiantes no aprecian sus dibujos, según su hagiógrafo Paul Gout, y las recepciones que los Viollet daban los lunes en su piso terminan como el rosario de la aurora. “pour la seconde fois de ma vie j'ai voulu me frotter à l'Académie et je m'en suis mordu les doigts. J'espère que ce sera le dernier avertissement”.³⁰

*

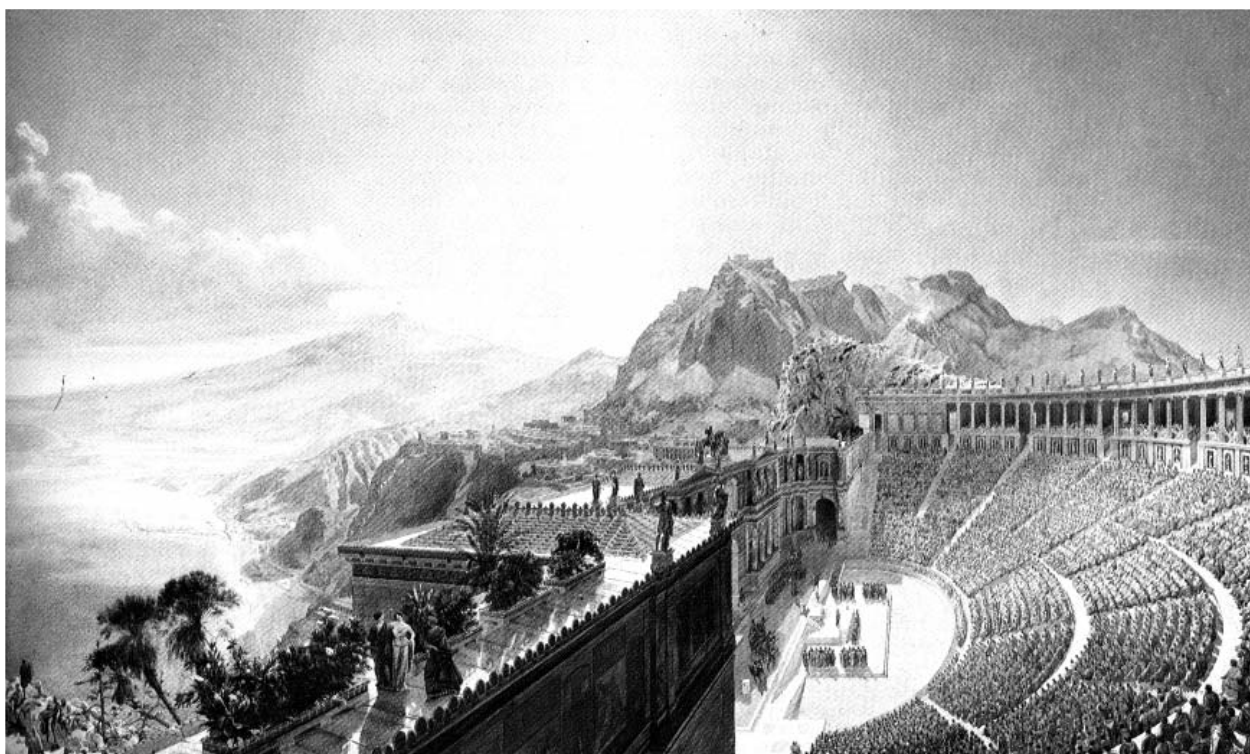
En el joven Viollet se insinúan rasgos de su obra madura. Así, en la vista en perspectiva de la reconstrucción del Teatro greco-romano de Taormina pueden percibirse futuras ideas acerca de la restauración de monumentos del pasado. La acuarela, presentada en el Salón de 1840, donde gana uno de los premios, era la reelaboración

Arriba y abajo, vistas del Teatro de Taormina: ruinas y restauración, en: *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc*. Biblioteca COAC

de un boceto previo realizado *in situ* durante el viaje. Observándola con detenimiento se intuye, con toda su fuerza y con todos sus riesgos, la futura definición de restauración del *Dictionnaire raisonné*: “Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir existé à un moment donné”.³¹ La imagen de la acuarela era irreal, jamás pudo existir, y no sólo por las incorrecciones filológicas de la restauración arquitectónica, algunas de ellas puestas de relieve por César Daly en su comentario para la *Revue générale de l'architecture*,³² sino también porque resulta impensable que en la época romana el público paseara por la cubierta de la escena en el momento de la representación. Los personajes del dibujo de Viollet más bien parecen indolentes burgueses del Segundo Imperio. Para Eugène Viollet-le-Duc el pasado es presente, se idealiza para conducirlo hasta el momento actual.

*

Volvamos a la *Historia de una casa*. En el capítulo octavo, “M. Paul reflexiona”, el primo mayor de Paul –el alter ego de Viollet que expone sus críticas a la enseñanza académica–relata su carrera: “Nada más salir del colegio entré en el estudio de un



arquitecto, un jefe en toda regla, que durante dos años me hizo copiar dibujos de monumentos de los que no me indicaba ni su antigüedad, ni su país, ni su uso; luego los pasaba a tinta”.³³ Es una representación de la propia representación, no hay en ella contacto directo con la realidad. Pero la crítica de Viollet a los dibujos de la Ecole des Beaux-Arts puede hacernos suponer que no da importancia al dibujo. Muy al contrario, la censura se refiere al deseo de agradar, a la búsqueda del efecto. Al contrario, el dibujo debería ser expresión del intelecto. Ya lo decía Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*: “la pintura es cosa mental”.³⁴

Pero el dibujo, además, había jugado un papel importante en la carrera de Eugène Viollet-le-Duc. Excelente dibujante, a los veinte años daba clases en la Ecole de dessin y, según Paul Gout, por aquel tiempo “il fit des dessins d'ornements, des modèles pour des étoffes et des meubles, des illustrations de livres et des aquarelles qu'il vendait comme il pouvait”. También según Gout: “Les relations de son père à la cour royale li permettaient parfois d'écouler certains de ses ouvrages. Le roi, qui connaissait son talent, le protégeait et l'invitait à venir dans les salons du Château, les jours de banquet ou de réceptions officielles, faire des pochades de ces réunions. Le jeune homme s'installait dans un coin avec ses couleurs et enlevait rapidement le croquis, que le roi demandait à voir et conservait. Il travaillait aussi pour les décorateurs de théâtre; il connaissait Cicero et participa sous sa direction à la composition de plusieurs décors célèbres de l'Opéra. Ses dessins étonnaient tout le monde par leur prodigieuse habileté”.³⁵

El dibujo -además de las amistades- fue el arma principal del joven Viollet-le-Duc. Es difícil creer que al inicio de su carrera ya supiera acerca de estructuras y construcción.

Ideario

“THERE HAVE BEEN two supremely eminent theorist in the history of European architecture Leon Battista Alberti and Eugène Viollet-le-Duc. They were successful for this reason. They constructed towers of thought

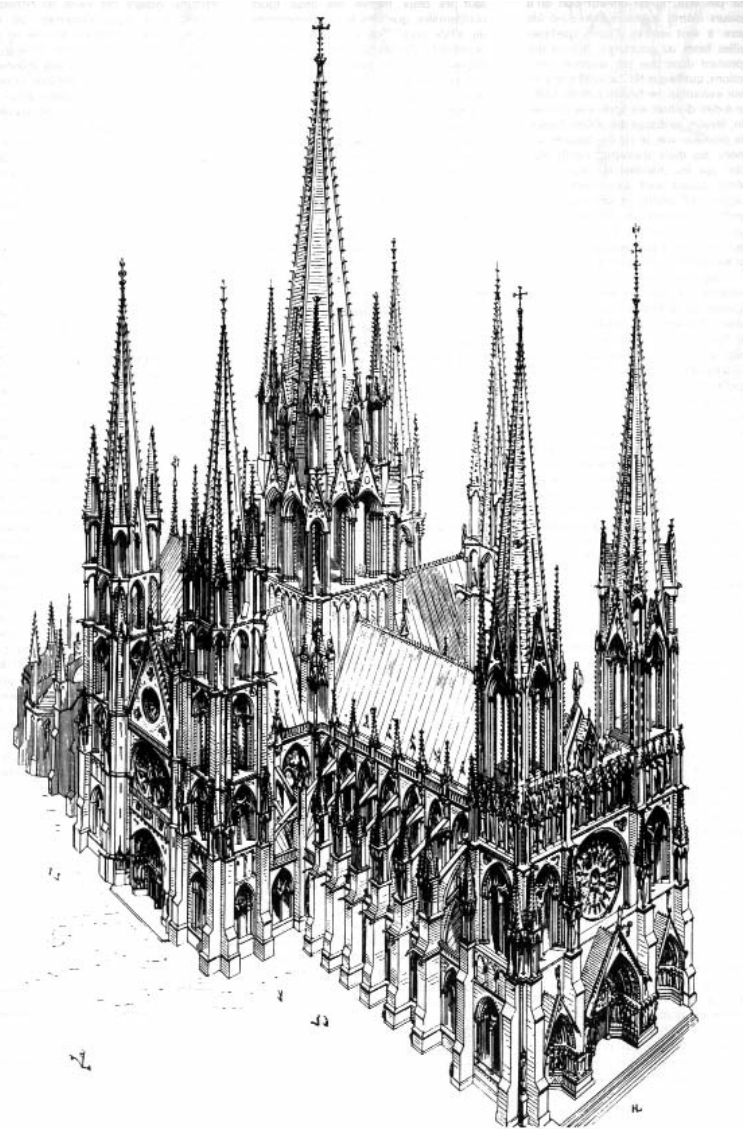
*-lighthouses, let us say- at points in history where such towers were very particularly needed”.*³⁶

El faro de Viollet-le-Duc, según Sir John Summerson, salvaría la arquitectura de naufragar en los escollos del eclecticismo y la guiaría en su travesía hacia la modernidad. Su haz principal sería, en la más pura tradición ilustrada, la razón.

RAZÓN. SINCERIDAD, VERDAD. “Toute forme a sa raison”, escribe con palabras parecidas y matices diversos tantas veces Eugène Viollet-le-Duc, precisando que la encontraremos en el programa y en los medios materiales.

“La sinceridad es una condición esencial del estilo en el arte”,³⁷ “yo busco ante todo la verdad”.³⁸ Y la verdad se emparenta con la razón, ya que la arquitectura es verdadera si responde al programa y a los procedimientos de construcción, y si crea la unidad orgánica entre la construcción y la decoración. Cuando se abandonan estos principios básicos, invariables, y se sucumbe a los caprichos de la moda, la arquitectura pierde las virtudes que deberían caracterizarla. El análisis de Viollet-le-Duc se fija en todo aquello que aproxima la arquitectura a lo racional y verdadero. Así, del templo griego o de la catedral gótica valora que cada miembro tenga su forma en relación a su función estructural, y valora también la armonía de las técnicas constructivas con las cualidades y la lógica de los materiales. Cuestionando, del templo clásico, lo inflexible del sistema y su dificultad para adaptarse a otros requerimientos que no sean los suyos, y apreciando en la construcción medieval su avance tecnológico y su capacidad de ser fuente de la arquitectura moderna.

UNIDAD, ARMONIA. “En las obras de los arquitectos franceses de la escuela laica de la Edad Media, en el momento de su primer desarrollo, hay una coherencia tan absoluta, una relación tan íntima entre las necesidades, los medios y la forma, existen tantos recursos disponibles para resolver las numerosas dificultades inherentes a los complicados programas de nuestra civilización



Catedral gótica ideal

que no podríamos encontrar en ninguna otra parte un precedente más adecuado para resolver las tareas que nos incumben”.³⁹ Dejemos ahora de lado la relación que aquí se plantea entre pasado y presente, para centrarnos en la idea de cohesión o, lo que es lo mismo, de unidad y armonía de las artes en relación con la civilización que expresan y de la que forman parte. Es debido a esta organicidad del arte con su tiempo que “vouloir écrire une histoire de l’architecture du moyen âge, ce serait peut-être tenter l’impossible”,⁴⁰ ya que debería integrar religión, filosofía, política, comercio, tradiciones locales, gustos y costumbres de un pueblo, en un cuerpo único. Por ello, Eugène Viollet-le-Duc opta por la forma *diccionario* para estructurar su obra sobre la arquitectura de la Edad

media en Francia.

Una armonía de las formas artísticas entre sí, “destinadas a avanzar conjuntamente”,⁴¹ literalmente “de concert”, que puede emparentarse con la idea de Gesamtkunstwerk de Richard Wagner. Una armonía que se alcanza gracias a la aportación de cada una de las artes, con su lenguaje propio, en la creación de la obra global.⁴²

La unidad y la armonía de Viollet poco tienen que ver con los mismos conceptos adoptados por la Academia, más preocupada por el lenguaje, el número o la colocación, por las relaciones entre elementos de la arquitectura, por el orden, por cuantificar las veces que el diámetro inferior de la columna se encuentre en el fuste, porque nada sobre ni nada falte.

BELLEZA, ARTE. “en la arquitectura no basta con ser auténtico para poder realizar una obra correcta, también es preciso revestir la verdad con una forma bella o al menos adecuada (...) Ahora bien, si en la arquitectura muchas veces las concepciones más razonadas sólo dan lugar a obras repulsivas, la auténtica belleza es imposible de alcanzar sin el concurso de estas leyes invariables, basadas en la razón. Tras cualquier obra de una belleza indiscutible siempre encontramos un principio rigurosamente lógico”.⁴³ La definición de belleza de Viollet no concuerda con un cierto determinismo asociado a su pensamiento. Tras leerla, no nos sorprende la simpatía que Le Corbusier pudo sentir por él. *La defensa de la arquitectura* lecorbusierana ante las vanguardias de la Nueva Objetividad se basa en la misma concepción de Viollet-le-Duc: No hay belleza sin verdad, pero no toda verdad es bella.

En la “Primera conversación” Eugène Viollet-le-Duc aborda la definición de Arte. “Así pues, el ARTE no consiste en esa forma o en aquella otra, sino que es un principio, un método lógico”.⁴⁴ A pesar de la rotundidad de algunas afirmaciones, las *Conversaciones* están plagadas de ambigüedades, por no decir contradicciones. Por un lado, influido por la corriente de pensamiento instaurada por Johannes-Joachim Winckelmann, Viollet cree en la organicidad del arte

con la civilización, en la posibilidad de explicar su desarrollo asimilándolo al proceso vital de infancia, madurez y vejez, y en consecuencia, en la dependencia del arte en relación al medio. Pero por otro, afirma: “el arte es independiente en su esencia, aunque no en su forma, del nivel de civilización de un pueblo (...)”
Por tanto, el arte es independiente de la situación política de una nación”.⁴⁵ Las artes han podido desarrollarse en cualquier medio social.

En sus lecciones Viollet también reflexiona acerca de la relación entre arte y utilidad. El arte se impone a la simple satisfacción de las meras necesidades materiales. El arte es signo, expresa los sentimientos del alma, propaga ideas, conserva recuerdos, ayuda a compartir esperanzas. Las *Conversaciones* no siempre son innovadoras, a veces reprenden largas y fecundas tradiciones teóricas, como cuando defienden que la obra de arte debe incidir en los sentidos, hacer vibrar las diversas fibras del alma.⁴⁶

Si se huye de reduccionismos el pensamiento de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc se puede tornar complejo: “Creo que he explicado con bastante claridad por qué una civilización puede ser bárbara y poseer al mismo tiempo un arte muy desarrollado; cómo reconocemos la presencia del arte en la obra de un hombre; cómo es posible que el arte se encuentre en una cabaña o en una cueva, y en cambio no esté presente en un palacio o en el más grande de los templos”.⁴⁷ Lo mejor que podemos hacer para comprender a Viollet es leerlo de nuevo.

PROGRESO, TECNICA. “los principios que guiaron a los artistas del pasado siguen siendo auténticos, siguen siendo los mismos, y no cambiarán mientras los hombres estén hechos del mismo barro. Por tanto, intentemos someternos una vez más a estos principios invariables. Veamos de qué modo nuestros antepasados los tradujeron a unas formas capaces de expresar las costumbres de su tiempo, y luego avancemos con libertad por eso que llaman la vía del progreso”.⁴⁸ La mentalidad progresista de Viollet-le-Duc se prestaba a valorar el progreso, aunque lo perci-

bía allá donde le convenía. Así, mientras observaba “la gran revolución artística que tuvo lugar a finales del siglo XII”,⁴⁹ le pasaba desapercibida el avance que representó el armado de la piedra en la columnata del Louvre.

Según Viollet, desde los tiempos de Luis XIV la arquitectura en Francia había caído por “la pendiente de la decadencia” que la había conducido a “la creciente vulgaridad del arte moderno”.⁵⁰

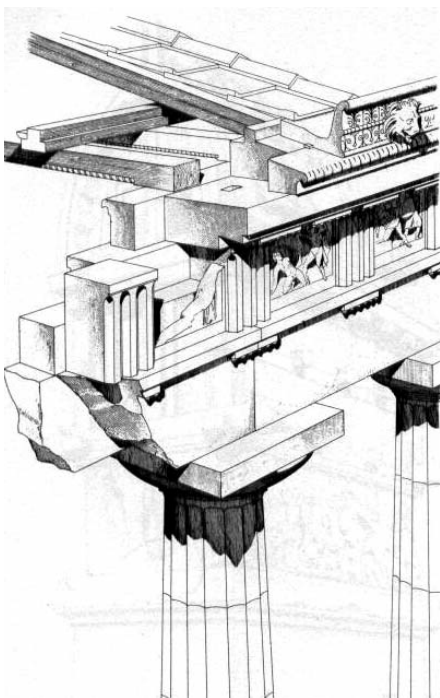
Frente a los himnos desenfrenados de júbilo de los arquitectos beaux-artianos que cantaban las cualidades visuales de los materiales, la atención de los *Entretiens* se centra en sus propiedades constructivas, vinculando material, técnica de construcción y sistema estructural, en un encadenamiento lógico que al poco tiempo siguió Auguste Choisy en sus libros.⁵¹

Historia. Teoría, proyecto

*“El pasado ya pasó, pero es preciso indagarlo con cuidado, con sinceridad, poner dedicación no a hacerlo revivir, sino a conocerlo, con el fin de servirse de él”.*⁵²

Tal como habíamos observado, Viollet-le-Duc ve el pasado siempre desde el presente. De la historia, considera que hay que aprender una manera de razonar y no un lenguaje; una filosofía, no una filología, “puesto que nuestra vida es muy distinta”.⁵³

La historia es un instrumento de razonamiento teórico, una guía para el proyecto. Estudiándola se buscan los principios invariables y por tanto presentes y futuros del arte de construir, de la arquitectura. La lógica teórica de Viollet cree posible establecer un método de proyecto basado en el rigor de los cuatro principios de Descartes: Primero: “No tomar nada por verdadero si no es reconocido con evidencia como tal”. Si este precepto puede ser aplicado a la filosofía, todavía puede aplicarse más a un arte como la arquitectura, que se basa en unas leyes materiales o puramente matemáticas”.⁵⁴ Segundo: dividir en parcelas cada una de las dificultades a examinar. Tercero: conducir por



Orden dórico. Dibujo analítico, Entretiens

orden el pensamiento, empezando por lo más simple. Por último: no omitir nada. Se debe, pues, proceder analíticamente, con espíritu de método, clasificar, aprovechar la experiencia recibida. Comenzar por el análisis para pasar a la síntesis, ir de lo más simple a lo más complejo, compuesto. Obrando de esta manera la composición se torna fácil, “y avanza de un modo ordenado, metódico, y sus resultados, aunque no sean obras maestras, por lo menos son obras buenas y convenientes, y pueden tener estilo”.⁵⁵

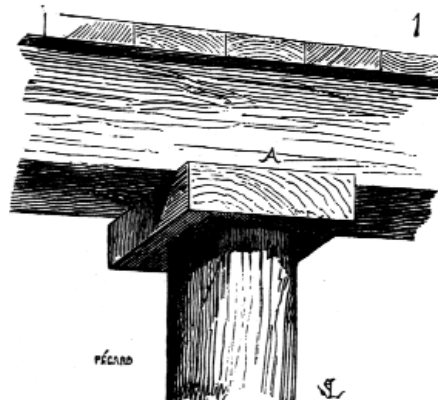
Estilo, nación... Influencias

“Manifestation d’un idéal établi sur un principe”.⁵⁶

“Inspiración sometida a las leyes de la razón”.⁵⁷

A Viollet-le-Duc no le interesa el estilo entendido como “moyen de classification des arts par périodes, mais du style inhérent à tous les arts de tous les temps”.⁵⁸ Su estilo es atemporal, tiene que ver con los principios invariables, con la finalidad. Es un elemento esencial de la belleza, pero por si solo no hace las obras bellas. El estilo puede difuminarse, incluso desaparecer en determinadas épocas o lugares, pero el mensaje de los *Entretiens* es que hay que reencontrarlo, especialmente cuando los tiempos cambian, cuando nuevas

Origen del orden dórico, Entretiens



Origen del orden dórico, Entretiens

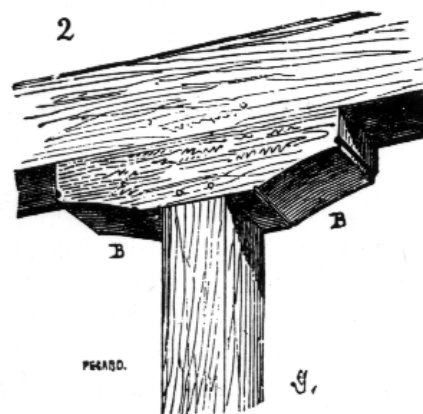
fuerzas aparecen; como ocurre en la situación que le fue contemporánea, aparentemente confusa, incierta y transitoria, sin datos que permitan otear el nacimiento de un arte “original, nuevo, perfectamente apropiado”,⁵⁹ pero en la que la mirada de Viollet vió las producciones del espíritu nuevo.

“Una locomotora es casi un ser, y su forma exterior no es más que la expresión de su potencia. Así pues una locomotora posee estilo”.⁶⁰

*

Si la historia es presente, el siglo XIX debe ser el protagonista de las *Conversaciones*, de todas ellas y no sólo de la “Décima”. La influencia de las *Conversaciones* se debe a que se refieren a su tiempo.

Proscrito por la escuela oficial patria, Eugène Viollet-le-Duc fue profeta fuera de su tierra. En España, la Academia de San Fernando le nombra miembro honorario en 1868, acto al que Viollet no asiste, pero que agradece enviando algunas obras a la corporación.⁶¹ En las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona,



las *Conversaciones* arrasan y “el Vignola” es quemado, o al menos así circula la noticia. Aunque fundido con otros, y por tanto perdiendo fuerza y coherencia, el pensamiento de Eugène Viollet-le-Duc se descubre en las clases de Aníbal Álvarez en la Escuela de Madrid y de Elies Rogent en la de Barcelona.⁶² Su influencia está presente en las obras de arquitectos como Juan Segundo de Lema, Federico Aparici y Soriano, Lazaro, y Juan de Madrazo quien, al parecer

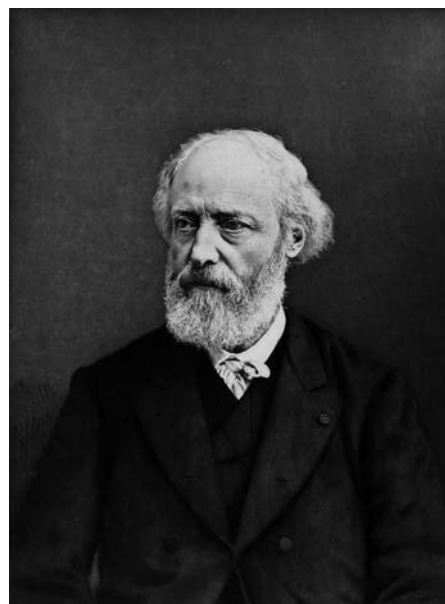
recibe el encargo de continuar las obras de la restauración de la catedral de León, tras la consulta del Gobierno español al propio Viollet, que conocía “el talento” de Madrazo con el que “tenía amistad y relación”.⁶³ Además, se encuentra en el origen del denominado modernismo arquitectónico; ya se ha destacado su influencia en Lluís Domènech i Montaner y Antoni Gaudí.

Aquí nos centraremos en mostrar algunas afinidades de “En busca de una arquitectura nacional” con las *Conversaciones*, ya que por más que mantenga diferencias de fondo con las ideas expresadas en la obra de Viollet-le-Duc, el manifiesto del joven Domènech i Montaner le es deudor, entre otros aspectos por la interrogación acerca del estilo del tiempo.⁶⁴ ¿Porqué el siglo XIX no tiene una arquitectura? Viollet ya se lo había preguntado: “¿Será cierto que el siglo XIX está condenado a llegar a su fin sin haber poseído una arquitectura propia? Esta época tan fértil en descubrimientos, que está demostrando tanta fuerza vital, ¿sólo dejará para la posteridad *pastiches* y obras híbridas, obras sin carácter, imposibles de clasificar?”.⁶⁵ El cuadro de la contemporaneidad retratado por ambos autores se asemeja. También para Domènech el tiempo presente es fecundo: “nunca como hasta ahora se habían reunido tantos elementos” para engendrar una “arquitectura moderna nacional”.

Viollet había optado por la misma vía: “Si queremos tener una arquitectura propia para nuestra época, en primer lugar tenemos que hacerla de modo que sea realmente nuestra”.⁶⁶ Las palabras de Viollet, parecer decirnos que solamente si discernimos qué es lo nuestro, lo nacional, descubriremos lo moderno. Más lúcido Domènech intuye que “l’expansió contínua dels coneixements a través de les fronteres, la poderosa força d’assimilació de la instrucció moderna, la semblança d’organització dels pobles anul·laran tots los esforços per a crear una arquitectura nacional”; aún así lo intentará.⁶⁷

Aunque influida por las ideas de Viollet, la búsqueda de Lluís Domènech i Montaner abandona la coherencia del racionalismo violletiano para aproximarse a la tendencia

eclectica, tal como el propio autor reconoce al final de su artículo: “Se nos dirá potser que aixó es una nova forma de eclecticisme. Si procurar la práctica de totas las bonas doctrinas, que com á bonas no poden ser contradictorias, procedeixin d’ahont se vulga, es ser eclecticich, si assimilarse, com la planta del ayre y del aygua y de la terra, los elements que se neces-



sitan per viure una vida sana es fer eclecticisme; si creurer que totas las generacions nos han deixat alguna cosa bona que apendrer y volerho estudiar y aplicarho es caure en aquesta falta, nos declarem convictes de eclecticisme”.⁶⁸

Aunque influidas por las ideas de Viollet, las vías modernismtas suelen perder la coherencia del racionalismo violletiano para aproximarse a las tendencias eclécticas. Sólo Gaudí representa un caso aparte. En general, la teoría de Viollet-le-Duc no se considera en su totalidad.

Para el riguroso Eugène Viollet-le-Duc la falta de método era una de las causas principales del caos contemporáneo. Según Viollet, siguiendo los preceptos cartesianos en el estudio y la práctica del arte “hallaremos la arquitectura que más conviene a nuestra época, o al menos abriremos el camino a quienes vengan detrás de nosotros, puesto que un arte no se hace en un día”.⁶⁹ El texto no deja de ser premonitorio, el Estilo Inter-

Viollet-le-Duc

nacional no tardó demasiado en llegar.

*

En la magnífica “breve confesión a los lectores” Viollet nos abre no solamente su intelecto, sino también su corazón “Del mismo modo entiendo la escritura sobre arquitectura: buscar la razón sobre todas las cosas, puesto que todas las cosas esconden una razón; encontrar los orígenes de los distintos principios y de sus consecuencias lógicas; analizar las producciones más completas de dichos principios y mostrarlas con sus cualidades y sus defectos; descubrir las aplicaciones que hoy podemos hacer del arte antiguo, puesto que el arte nunca muere, y sus principios siguen siendo verdaderos a lo largo de los siglos, puesto que el hombre siempre es el mismo”.⁷⁰

Notas

1. Las referencias a «la batalla» son muchas, entre ellas destacaremos dos en las que se publican algunas fuentes primarias del debate: Louis Vitet, Eugène Viollet-le-Duc, *A propos de l'enseignement des arts du dessin. Débats et polémiques, École nationale supérieure des Beaux-Arts*, Paris, 1984, con un prefacio de especial interés de Bruno Foucart, “L'enseignement des arts et la réforme de 1863. Ou fallait-il faire quelque chose?»; y Eugène Viollet-le-Duc, *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art. Suivi de Viollet-le-Duc et l'École des Beaux-Arts: la bataille de 1863-64* por Geneviève Viollet-le-Duc, *École nationale supérieure des Beaux-Arts*, Paris, 1994.
2. Los datos proceden en primera instancia de Paul Gout, primer biógrafo –de tono hagiográfico– de Viollet-le-Duc. Ver: Paul Gout, *Viollet-le-Duc (1814-1879). Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, Revue de l'Art Chrétien. Supplément III*, 1914, p. 158 y 159.
3. César Daly, “ouverture d'un nouvel atelier d'architecture”, *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux publics*, vol. 14, 1856, cols. 391-392. El curso se anuncia también en: Victor Calliat, Adolphe Lance, “Enseignement de l'architecture. Un nouveau professeur”, *Encyclopédie d'architecture*. Journal mensuel, Tomo 7, cols. 1-3, A. Morel, éditeur, Paris, 1857.
4. Eugène Viollet-le-Duc, *Conversaciones sobre la arquitectura*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, 2007, Tomo I, p. 4.
5. Eugène Viollet-le-Duc, *Journal*, 3 diciembre 1831, citado por Paul Gout, Ob. Cit., p. 19. En “*Viollet-le-Duc et l'École des Beaux-Arts: la bataille de 1863-64*”, Ob. Cit., Geneviève Viollet-le-Duc se lamenta de la “pérdida” de estos primeros diarios de Viollet, y previene de los riesgos de prestar documentación familiar a historiadores.
6. Ver: Maurici Pla, “Teoría arquitectónica y academia. Cuatro episodios”, dc. *Revista semestral de Crítica Arquitectónica, Departament de Composició Arquitectònica. ETSAB-UPC*, n. 13-14, 2005, p. 256-267.
7. Ver, entre otros: Richard Chafee, “*The teaching of architecture at the Ecole des Beaux-Arts*”, en Arthur Drexler (ed.), *The architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Secker & Warburg, Londres, Nueva York, 1977, p. 97 y ss.
8. Acerca de esta querrela, ver: Luciano Patetta, *La polémica fra i Goticisti e i Classicisti dell' Académie de Beaux-Arts. Francia 1846-47*, clup, Milán, 1974. Viollet interviene en ella con dureza y ironía: “*L'Académie n'a rien de commun avec les dieux du passé qu'elle chérit tant, sauf le fait d'avoir la tête dans les nuages*”. “*Du style gothique au XIXe siècle. Réponse a l'Académie de Beaux-Arts*”, *Annales Archeologiques*, III, 1846, p. 333. El artículo, traducido al italiano está recogido en el libro de Patteta.
9. *Réclamation des élèves de l'École des Beaux-Arts au sujet de la réorganisation de leur école*, Paris, 1864, p. 11; citado por Bruno Foucart, Ob. Cit., p. 13.
10. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Tomo I, Paris, 1854. El *Dictionnaire* se publica en diez tomos entre 1854 y 1868. Existe una traducción al castellano de la voz “construcción”: E. Viollet-le-Duc, *La construcción medieval*, CEHOPU, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1996; con una introducción de Rafael García García.
11. Louis Vitet, “De l'enseignement des arts du dessin”, *Revue des deux mondes*, 1864; en: *A propos de l'enseignement des arts du dessin*, Ob. Cit., p. 27-65.
12. Bruno Foucart, Ob. Cit., p. 18.
13. Eugène Viollet-le-Duc, “L'Enseignement des Arts: Il y a quelque chose à faire”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, T.XII y XIII; en: *A propos de l'enseignement des arts du dessin*, Ob. Cit., p. 103-143.
14. Ob. Cit., p. 145.
15. Charles Garnier (1825-1898) es un genuino personaje de la cultura *beux-arts*. Su carrera es ejemplar. En 1848, año de revoluciones, Garnier gana el Grand Premio y de 1848 a 1856 es pensionista en la Academia de Francia en Roma y Atenas. Al volver a Paris empieza a trabajar como arquitecto inspector del Ayuntamiento, sus sueños de artista se enfrentan a la realidad de la arquitectura administrativa. El 1861 se presenta, sin padrinos, al concurso para la *nova Opera* con el lema: “*bramo assai, poco spero*”. No obstante, vence. El concurso se había convocado oficialmente el 31 de diciembre de 1860. Al margen del acierto del proyecto de Garnier, lo cierto es que existen unos cuantos puntos oscuros en el proceso del concurso. Al respecto ver: Monika Steinhauser, *Die Architektur des Parise Oper*, Prestel Verlag, Munich, 1969. Antoni Ramon Graells, *Del símbol a l'espectacle. Teatres de la Il·lustració a l'eclecticisme*, Edicions UPC, Barcelona, 1999.
16. Charles Garnier, *Le théâtre, Librairie Hachette et Cie Éditeurs*, Paris, 1871; reimpresión: Actes Sud, Arles, 1990. Charles Garnier, *Le nouvel Opéra de Paris, Duher et Cie., Librairie Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris, 1878-1880.
17. Acerca de esta cuestión ver: Nikolaus Pevsner, *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Londres, 1969; versión francesa en Geert Bekaert, *A la recherche de Viollet-le-Duc*, Pierre Mardaga éditeur, Bruselas, Lieja, 1980, p.

- 173-206.
18. Ésta es la tesis de fondo de Nikolaus Pevsner en "Viollet-le-Duc and Reynaud", *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, 1972; versión francesa en Geert Bekaert, Ob. Cit., p. 149-172
 19. Le Corbusier, *El Modulor*, Ediciones Apóstrofe, Madrid, 2005, p. 49. En una nota de traducción Marta Llorente reproduce el texto original "la tête libre et le nez au vent". Aunque Le Corbusier se alude a sí mismo, la descripción puede ser válida para Viollet.
 20. Eugène Viollet-le-Duc, Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle*, Tomo primero, B. Bance éditeur, Paris, 1858, p. VIII.
 21. Eugène Viollet-le-Duc, "carta al padre", *Journal*, 1 de junio de 1833; citado por Paul Gout, Ob. Cit., p. 28.
 22. Eugène Viollet-le-Duc, "carta a su padre", *Journal*, Chartres 25 de mayo de 1835; citado por Paul Gout, Ob. Cit., p. 34. Cuando escribe estas palabras Viollet tiene 21 años y hace uno de su boda con Thérèse-Elisabeth Tempier.
 23. Eugène Viollet-le-Duc, *Journal*, 3 de diciembre de 1831; citado por Paul Gout, Ob. Cit., p. 18 i 19. El texto continua: "...La Escuela es un molde..." Ver supra. p. 3.
 24. Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison, Bibliothèque d'éducation et de récréation*, J. Hetzel et Cie éditeurs, Paris, 1874; versión castellana, con un estudio de Javier Rivera, en Abada editores, Madrid, 2004.
 25. Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner, Bibliothèque d'éducation et de récréation*, J. Hetzel et Cie éditeurs, Paris, 1879; reimpresión facsímil de Berger-Levrault. Paris, 1978.
 26. Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur*, p. 8.
 27. Eugène Viollet-le-Duc, Ob. Cit., p. 11 y 12.
 28. Sobre los primeros viajes de Viollet y su tío ver: Geneviève Viollet-le-Duc, Les Viollet-le-Duc. *Histoire d'une famille. Documents et correspondences*, éditions Slatkine, Ginebra, 2000.
 29. Sobre el viaje a Italia ver: *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc. 1836-1837*, Catálogo de la Exposición realizada por la ENS des Beaux-Arts, Centro Di, Florencia, 1980.
 30. Eugène Viollet-le-Duc, "carta al padre", *Journal*, Roma 26 marzo 1837; citado por Paul Gout, Ob. cit., p. 3?
 31. Eugène Viollet-le-Duc, voz "Restauration", *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle*, Tomo VIII, Paris, 18??, p. 14.
 32. César Daly, *Revue générale de l'architecture*, vol. I, 1840, p. 295 y 302; citado en *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc. 1836-1837*, Ob. Cit., p. 122 y 123.
 33. Eugène Viollet-le-Duc, *Historia de una casa*, p. 116.
 34. Acerca de "la visión como base de la experiencia", ver: Marta Llorente, *El saber de la arquitectura y las artes*, edicions UPC, Barcelona, 2000, p. 194 i ss.
 35. Paul Gout, Ob. Cit., p. 18. A pesar de que el tono hagiográfico de Gout inspira desconfianza y de que de buenos dibujantes había bastantes por aquellos tiempos, lo cierto es que la obra de Viollet no deja lugar a dudas acerca de su calidad.
 36. John Summerson, "Viollet-le-Duc and the Rational Point of View", en *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*, Cresset Press, Londres, 1949, p. 135. A pesar de lo unidireccional de la metáfora y de que la cita ha sido repetidamente utilizada no he podido resistir traerla aquí.
 37. Eugène Viollet-le-Duc, *Conversaciones*, Tomo I, p. 282.
 38. Ob. Cit., Tomo I, p. 4.
 39. Ob. Cit., Tomo I, p. 474.
 40. Eugène Viollet-le-Duc, "Préface", *Dictionnaire*, Tomo I, 1854, iv.
 41. Ob. Cit., Tomo I, p. 251.
 42. Cf. Ob. Cit., p. 21.
 43. Ob. Cit., Tomo I, p. 464 y 465.
 44. Ob. Cit., p. 54.
 45. Ob. Cit., p. 13 y 14.
 46. Cf. Ob. Cit., p. 18-20.
 47. Ob. Cit., p. 29.
 48. Ob. Cit., p. 32.
 49. Ob. Cit., p. 343.
 50. Id.
 51. Ver sobretodo, por su alcance y influencia la *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899; existe una reimpresión facsímil de Inter-Livres, Ligugé, Poitiers, 1991
 52. Eugène Viollet-le-Duc, *Conversaciones*, p. 32.
 53. Ob. Cit., p. 59.
 54. Ob. Cit., p. 463.
 55. Ob. Cit., p. 187.
 56. Eugène Viollet-le-Duc, "style", *Dictionnaire*, vol. 8, p. 478.
 57. Eugène Viollet-le-Duc, *Conversaciones*, p. 175.
 58. Eugène Viollet-le-Duc, "style", *Dictionnaire*, Id.
 59. Eugène Viollet-le-Duc, *Conversaciones*, p. 343.
 60. Ob. Cit., p. 182.
 61. Cf. Pedro Navascues Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1973, p. 201.
 62. Acerca de la influencia de Viollet-le-Duc en Elies Rogent, su teoría de la arquitectura y sus proyectos ver: Pere Hereu, *Vers una arquitectura nacional*, Edicions UPC, Barcelona, 1987. Sobre la Escuela de Arquitectura de Barcelona ver: AA. VV., *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76*, ETSAB, Barcelona, 1977; y: Antoni Ramon, Carmen Rodríguez (eds.), *Escola d'arquitectura de Barcelona. Documentos y archivo*, Edicions UPC, Barcelona, 1996.
 63. Cf. Pedro Navascues, Ob. Cit., p. 203 y 209.
 64. Lluís Domènech i Montaner, "En busca d'una arquitectura nacional", *La Renaixensa*, año VIII, vol. I, p. 149-160, Barcelona, 1878; en: Lluís Domènech i Montaner, *Escrits polítics i culturals. 1875-1922*, Maria Lluïsa Borràs (ed.), Edicions de La Magrana, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1991, p. 17-25.
 65. Eugène Viollet-le-Duc, Ob. Cit., p. 452.
 66. Eugène Viollet-le-Duc, Ob. Cit., p. 479.
 67. Cf. Enric Granell, Antoni Ramon, Lluís Domènech i Montaner. *Viatges per l'arquitectura romànica*, COAC, Barcelona, 2006.
 68. Lluís Domènech i Montaner, Ob. Cit., p. 25.
 69. Eugène Viollet-le-Duc, *Conversaciones*, p. 455.
 70. Ob. Cit., p. 6.

