

La influencia de Antoine François Peyre en los orígenes de la École des Beaux-Arts: ¿una teoría no escrita o un rechazo de la teoría?¹

Jean-Philippe Garric

Traductores: Andrés Ávila Gómez y Diana Carolina Ruiz

Charles Percier (1764-1838) y Pierre Fontaine (1762-1853), dedican un pasaje en su libro sobre las residencias de los soberanos [*Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*], a quien ellos consideraron como su maestro, aun al final de sus vidas. Los dos arquitectos trazan un retrato halagador de Antoine François Peyre (fig. 1), formulando por lo demás, una enigmática conclusión: “Fue así, reflexionando y cosechando sin cesar, que Peyre llegó a crear una *théorie nouvelle* [nueva teoría] liberada de los prejuicios de la época y basada en descubrimientos que son fruto de una extensa práctica”. (Percier, Fontaine. 1893, pp. 465-466)

Percier y Fontaine (fig. 2) se referían en estos términos a quien ellos consideraron como el líder de su escuela², al profesor que tuvo un rol fundamental en el origen de la “tendencia” y del “círculo” a los cuales ellos pertenecían, y que tanto contribuyeron al restablecimiento de la enseñanza de la arquitectura durante los primeros años del siglo XIX, y luego en el seno de la joven École des Beaux-Arts.

En , última publicación conjunta y que constituye en cierto modo para los dos amigos arquitectos una especie de testamento, es posible considerar su reseña sobre Peyre como una forma de reivindicar para ellos mismos buena parte de las cualidades atribuidas a su maestro: tanto más por cuanto dicho punto de vista sobre la teoría, les concernía directamente.

La paradoja que encierra la conclusión citada anteriormente, encuentra su asidero tanto en la afirmación que sitúa el origen de esta teoría en la experiencia “de una extensa práctica”, como en el hecho de que aquella escuela congregara principalmente arquitectos poco proclives a defender posiciones teóricas explícitas. Las recopilaciones de láminas (*recueils de planches*) constituyeron el principal género de publicaciones que surgió de tal contexto: y entre ellas destacan las recopilaciones de modelos –como las dos de Percier y Fontaine sobre Roma- (Percier, Fontaine. 1798 y 1890), y las recopilaciones de trabajos realizados y/o de proyectos no construidos –como en el caso del propio Peyre (Peyre, 1818),

o de Percier y Fontaine con su *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme...* (Percier, Fontaine, 1812). A partir de los elementos de los cuales disponemos, ¿es posible interpretar con mayor claridad en qué consistía y de qué trataba exactamente aquella “*théorie nouvelle*” de Peyre? Y antes que nada, si existe tal teoría: ¿se trata más bien de una teoría de la composición que fija métodos o reglas para definir la manera de hacer el proyecto; de una teoría estética que proclama los principios del bien y del mal, de lo bello y lo feo; o quizás de las dos teorías a la vez?

1. El presente texto, titulado “Antoine François Peyre (1739-1823), à l'origine de l'École des Beaux-Arts : théorie non écrite ou refus de la théorie ?” en su versión original en francés, fue publicado como capítulo de libro en : Baudez, B., y D. Massounie (eds.), *Chalgrin (1739-1811). Architectes et architectures de l'Ancien Régime à la Révolution*. (Baudez, B. y Massounie, D. (dir.), 2016). Traducción realizada por Andrés Ávila Gómez y Diana Carolina Ruiz.

2. Según la frase de Vaudooyer citada por Jean-Marie Pérouse de Montclos, ver: Antoine Laurent Thomas Vaudooyer, discurso inédito fechado el primero de enero de 1806 y conservado en la Académie d'Architecture (réserve F3), citado por Pérouse de Montclos (1994, p.185).

OEUVRES
D'ARCHITECTURE

DE A. F. PEYRE,

Architecte, membre de l'Institut, de l'Académie Royale des Beaux-Arts, Chevalier
des ordres royaux de Saint-Michel et de la Légion d'Honneur.



A PARIS,

CHEZ L'AUTEUR, RUE DES SAINTS-PÈRES, N° 38.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT, RUE JACOB, N° 24.

M. DCCCXVIII



Oeuvres d'architecture
de A.-F. Peyre (1818)
Fuente: Bibliothèque nationale
de France, département
Littérature et art, V-2114

La influencia de Antoine François Peyre en los orígenes de la École des Beaux-Arts: ¿una teoría no escrita o un rechazo de la teoría?

Jean-Philippe GARRIC

H.D.R. (Habilitación para dirigir tesis doctorales) : Université Paris-Est. Doctor en Urbanismo : Université Paris 8, DEA en Proyecto arquitectónico y urbano : Ecole d'Architecture Paris-Belleville. Profesor titular del Master en Histoire de l'Art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Director del Laboratoire d'excellence Labex CAP (Création/Arts/Patrimoines). Investigador asociado del HiCSA - Histoire culturelle et sociale de l'art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Director de la colección de Arquitectura de Éditions Mardaga. <http://www.umrausser.cnrs.fr/jean-philippe-garric>

Traductores

Andrés Ávila Gómez
ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-3883-2737>
andresavigom@gmail.com

Investigador asociado del HiCSA - Histoire culturelle et sociale de l'art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Doctorando en Histoire de l'art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Magister en Ville, architecture, patrimoine : Université Paris 7 Diderot. Magister en Urbanismo : Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Arquitecto : Universidad de Los Andes (Bogotá). <http://univ-paris1.academia.edu/AndresAvila>

Diana Carolina Ruiz
ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-5524-0456>
karorr2002@gmail.com

Master en Etudes Ibériques et Hispanoaméricaines : Université Paris 4 Sorbonne. Profesional en Langues Etrangères Appliquées : Université Paris IV Paris-Sorbonne.

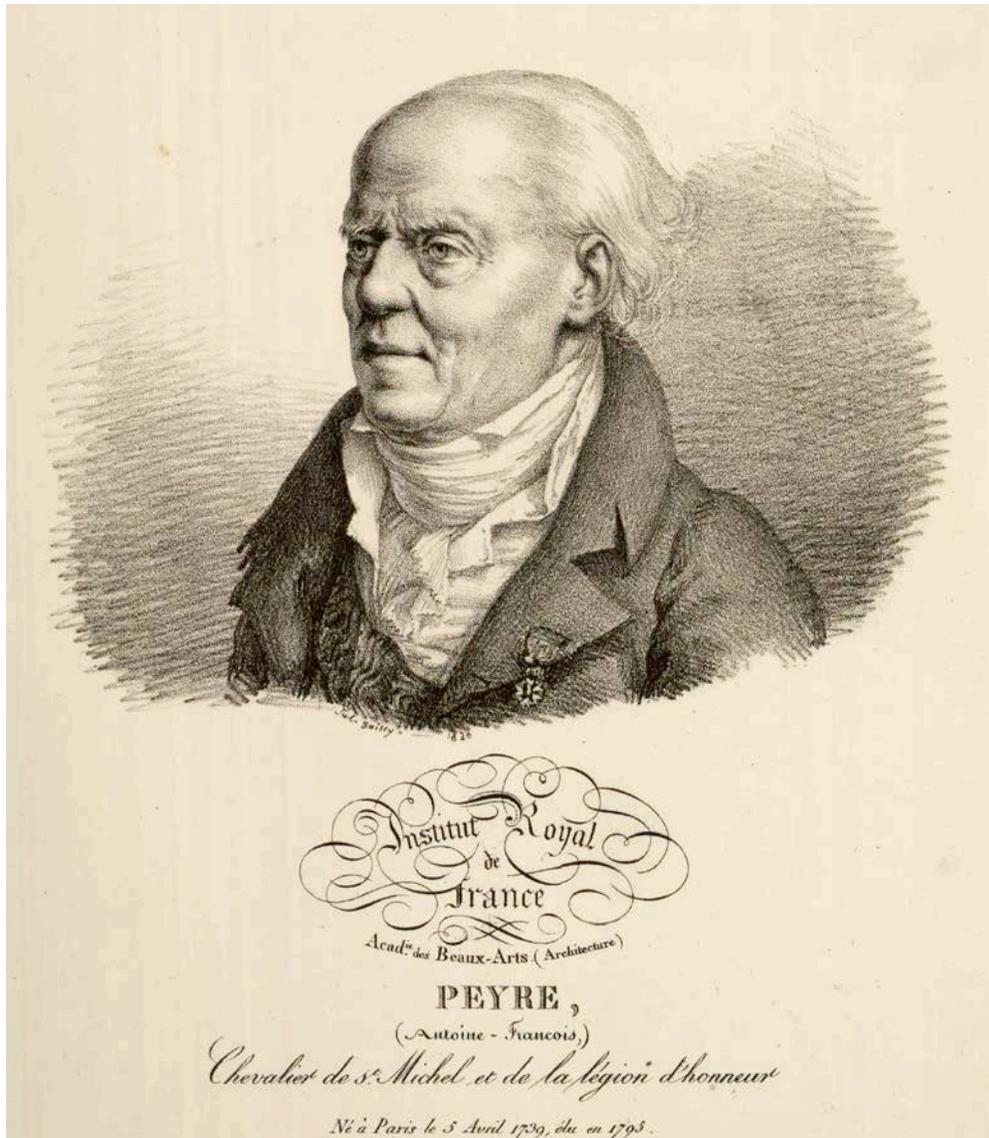


Figura 1.
 Antoine Peyre : Chevalier
 de St. Michel et de la
 Légion d'Honneur.
 Documento del Institut
 Royal de France
 Académie des Beaux-
 Arts (Architecture).

Figura 2.
 Reunión de artistas
 en el atelier de Isabey
 (Óleo sobre lienzo, Louis
 Léopold Boilly). En el
 centro aparece Percier, de
 perfil y con vestimenta
 oscura, rodeado por
 Fontaine y Bernier.
 (Paris, Musée du Louvre
 © Foto Josse/Leemage).

¿Una teoría pragmática o una estética de la medida?

En la reseña cronológica consagrada a Peyre, por Quatremère de Quincy, encontramos un comentario que puede suministrar algunos elementos de contexto:

Sería necesario entrar en todos y cada uno de los detalles cotidianos de una vida, en la cual cada instante estuvo marcado por el servicio prestado a las artes, y especialmente a la arquitectura. Pero el servicio más importante, por así decirlo, fue sin duda aquel prestado con particular esmero en la célebre escuela formada por él [Peyre], escuela de la cual han surgido nuestros más hábiles arquitectos –quienes sin excepción se ven en la obligación de hacer referencia a su líder, los éxitos obtenidos por ellos, y el honor que representa hoy para Francia el hecho de ser en Europa el lugar central para el estudio de la arquitectura. Al enunciar aquello que otorgó a la escuela de Peyre un halo de superioridad sobre aquellas de sus colegas, hay también que mencionar aquello que le concedió una ventaja sobre muchos de los contemporáneos con quienes disputó el título de genio. Son bien conocidos y no hace falta que yo los nombre: y cabe decir que a París nadie entra ni sale sin haber observado lo que significa una cierta pretensión de inventar, en arquitectura. Encuentro muy semejante dicha pretensión a la del escritor que martiriza la lengua con una variedad de estilos inusuales o de ambiciosas neologías cuya extraña apariencia no es más que una máscara que se posa sobre la carencia de ideas o sobre la fragilidad de los conceptos (Quatremère de Quincy, 1834, pp. 275-276).

Peyre es presentado de esta forma como la encarnación misma de la búsqueda del equilibrio, de la medida y del justo medio, tan apreciada por Quincy. En primer lugar, Peyre estaría en las antípodas de Ledoux quien es cuestionado aquí de forma explícita, y por extensión también, en las antípodas de todos los excesos de aquella arquitectura señalada desde entonces como “exuberante” o “revolucionaria”. Peyre contra Ledoux y Boullée, es decir, el maestro de Percier, de Fontaine, de Antoine Laurent Thomas Vaudoyer (1756-1846)

y de Louis Pierre Baltard (1764-1846), contra los maestros de Jean Nicolas Sobre (1755/60-1806) o de Jean Nicolas Luis Durand (1760-1834) : esta sería la causa fundamental presente en los orígenes de la formación de los arquitectos en la École des Beaux-Arts; en últimas, el origen también de una corriente mayoritaria en la arquitectura francesa del siglo XIX, aunque bastante discreta en el plano teórico.

Como lo hemos expuesto ya en otros textos (Garric, 2011a ; Garric 2011b), la pseudo-simetría que emerge de lo anterior, esta vez entre Charles Percier como principal continuador de Peyre, y Jean Nicolas Louis Durand el heredero más emblemático de Boullée, resulta a la vez real y desequilibrada: por una parte, Durand, reconocido por su producción teórica radical y explícita acompañada de una descendencia directa bastante escasa –al menos entre los arquitectos visibles–; y por otra parte, Percier, de quien sólo conocemos sus opiniones y doctrinas a través de fragmentos o por simple deducción, pero que determinó profundamente el desarrollo de la arquitectura francesa a lo largo de las décadas posteriores. De ahí, a presentar una pedagogía racional y manifiesta aunque sin una huella profunda en la formación de los arquitectos como opuesta a una práctica de la transmisión intuitiva derivada tanto de la transmisión oral en la práctica de los ateliers como de todo aquello que tácitamente la acompañaba, existe un paso que no se puede superar precipitadamente si se pretende hallar en esto uno de los fundamentos de la enseñanza del proyecto, en el seno de la École des Beaux-Arts. Es importante en todo caso evaluar la importancia de una orientación que se ha perpetuado, y sobre la cual Henry Bernard (1912-1994) decía a propósito de su maestro Paul Bigot (1870-1942):

Inclinados sobre nuestros bosquejos o nuestras presentaciones, adivinábamos, dependiendo del nivel de silencio existente, que el patrón de atelier había entrado ya: con su sombrero gris, una exigua barba también gris y guantes de idéntico color, atravesaba silenciosamente y sin detenerse el recinto. Una mirada cordial se filtraba por encima de sus anteojos³.

El libro de recopilaciones de Peyre

El único libro publicado por Antoine François Peyre ya hacia el final de su vida, entre 1818 y 1820,

3. Henry B. (1991). Paul Bigot mon patron. En : Hinard, F. y M. Royo (dir.) Rome, l'espace urbain et ses représentations, Paris: Presses Universitaires de La Sorbonne ; citado por Lucan (2009, p. 173).

4. Los proyectos comprenden el Castillo de Versailles (lám. 1 a 13); una ampliación de la biblioteca real en el mismo terreno de la biblioteca nacional de Labrouste (lám. 14 a 20); la construcción de un convento para los Jacobinos en la rue Saint Jacques (lám. 21 a 26); la creación de una biblioteca en el terreno de la iglesia de la Madeleine (lám. 27 a 30); un monumento a Louis XVI (lám. 31 a 34); tres iglesias en Saint-Germain-en-Laye (lám. 35 a 40); la finalización del castillo de Coblenza (lám. 41 a 50); un pavillon en Provence (lám. 51 a 54); una iglesia y un muro en Deniécourt (lám. 55 a 57); un pavillon y una granja « para la *sensitive* de Thibourg cerca de Trèves a orillas del río Moselle » (lám. 58 a 62); el castillo de Kerlich (lám. 62bis a 69); la capilla del castillo de Bonn (lám. 70 a 73); un proyecto de anfiteatro (lám. 74 a 80).

Plan de la Bibliothéque.
sur le terrain de la Madeleine

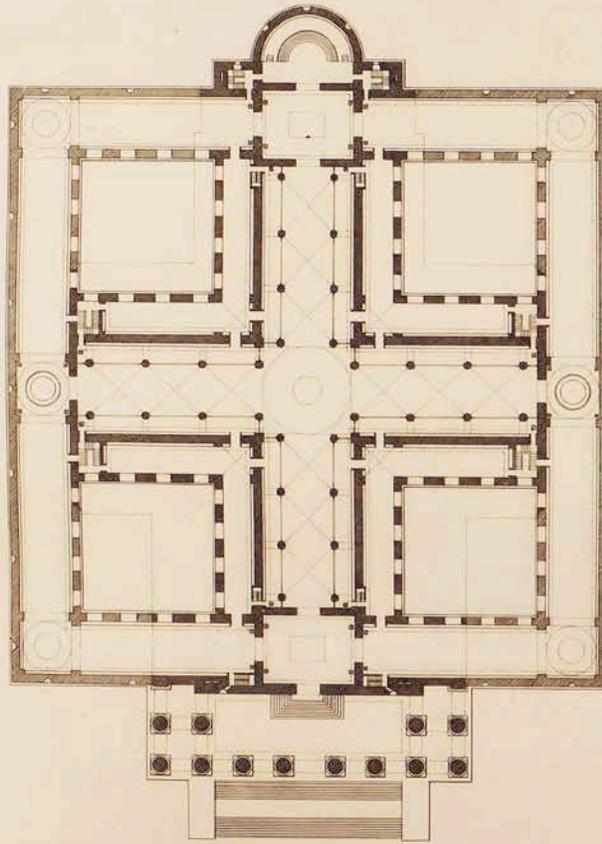


Figura 3.
Proyecto para una
Biblioteca en el terreno
de la Madeleine.
(*Euvres d'architecture*
de A. F. Peyre)

fue como se dijo anteriormente, una simple recopilación de proyectos: ochenta láminas por medio de las cuales se presentan dieciséis proyectos, en ocasiones con algunas de sus variantes⁴. Se trata en efecto, de transformaciones (principalmente en el Castillo de Versailles y en el de Coblenca), de intervenciones fuertemente determinadas por un contexto urbano restrictivo (una biblioteca en el emplazamiento del futuro proyecto de La-

brouste, o un convento para los Jacobinos de la rue Saint-Jacques), pero también de proyectos regulares sobre terrenos libres como en el caso del monumento a Louis XVI, o de la biblioteca sobre el terreno de la Madeleine -incluso si en este último se trataba en parte de la reutilización de subestructuras preexistentes- (fig. 3).

El libro de Peyre incluye un reducido número de textos situados explícitamente en el

Figura 4.
Proyecto para un
pavillon en Provence.
(Euvres d'architecture
de A. F. Peyre)

ámbito de la reflexión y de la doctrina, en cuyos comentarios el autor adoptó casi siempre una perspectiva completamente fáctica. De hecho, la principal declaración de intenciones -que figura en el prólogo- hace referencia a una dimensión práctica, puesto que según su autor:

La mayor parte de estas composiciones debieron superar una enorme cantidad de dificultades, o bien debido a la irregularidad del terreno, o bien porque se debían conectar nuevos edificios con construcciones antiguas, como también edificios ya iniciados sobre planos mal concebidos; con lo cual tales obstáculos confirieron acaso a dichos proyectos, un más alto grado de utilidad y de valor, que en un escenario en donde el artista se hubiera podido extender a su antojo para dar libre vuelo a su imaginación (Peyre, 1818, "Avertissement", s.p.)..

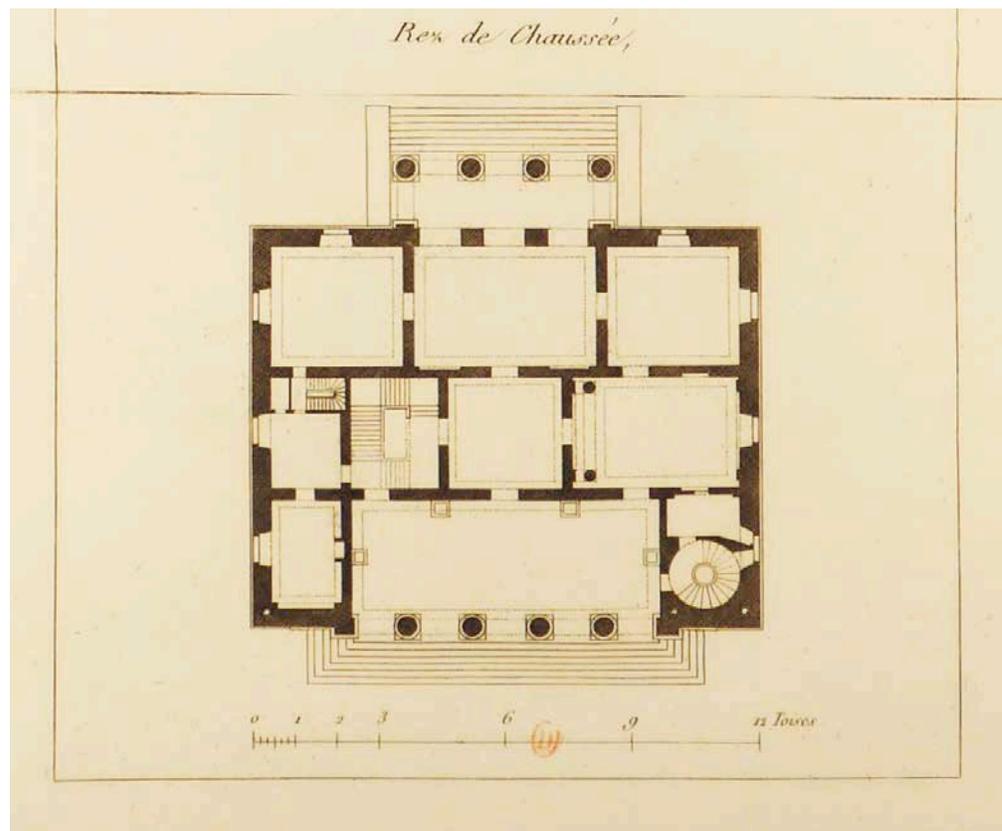
Desde este punto de vista, el libro de recopilaciones de Peyre parece remitir a esa faceta tan difundida en la práctica de los arquitectos contemporáneos, que consistía en la transformación o adecuación de construcciones preexistentes; al punto que Peyre evoca este aspecto con mucho

más interés que el demostrado hacia las especulaciones abstractas: actitud poco frecuente en la teoría de la arquitectura.

Los demás textos del libro desmotivan generalmente al lector que busca reflexiones o posturas definidas, o de naturaleza teórica: la única excepción quizás, concierne la articulación entre decoración y arquitectura en los principales salones del proyecto presentado para la transformación del Castillo de Versailles. El pasaje del texto consagrado a ello, amerita indudablemente ser comparado con consideraciones similares formuladas por Percier y Fontaine. Peyre escribía lo siguiente:

He dispuesto la arquitectura de estos tres salones, de manera que compongan junto con la pintura y la escultura, un conjunto en el cual reine tal armonía que si se cambiase un cuadro o una estatua, se tendría que reemplazar forzosamente cualquiera de dichos objetos por otro de idéntico aspecto y proporción (Peyre, 1818, pp. 9-10).

El lenguaje y especialmente las intenciones de Peyre son categóricas, rígidas y severas a la vez, sin dejar entrever ninguna indulgencia para cualquier frivolidad, ni la más mínima propensión



hacia el gusto por el ornamento y la decoración – lo que sí animaba a Percier, llevándolo fácilmente a hacer un uso excesivo de todo ello–, aunque conservando en su producción una cierta gracia incluso en los periodos más marciales de la arquitectura “revolucionaria”.

Es posible en todo caso, relacionar esta declaración de Peyre con un extracto del « Discours préliminaire » [Discurso preliminar] del *Recueil de décorations intérieures* de Percier y Fontaine, en el cual los dos autores reivindicaban también una estrecha articulación entre la arquitectura y la decoración:

El mobiliario guarda una relación tan estrecha con la decoración de interiores, que el arquitecto no puede ser indiferente a ello. El espíritu de la decoración, aislado del espíritu de la construcción y operando separadamente de este, se torna en un juego de todas las formas de incoherencias y contrasentidos, pervirtiendo no sólo las formas esenciales del edificio sino incluso haciéndolas desaparecer. (Percier, Fontaine, 1812, p. 15)

Y más adelante agregaban:

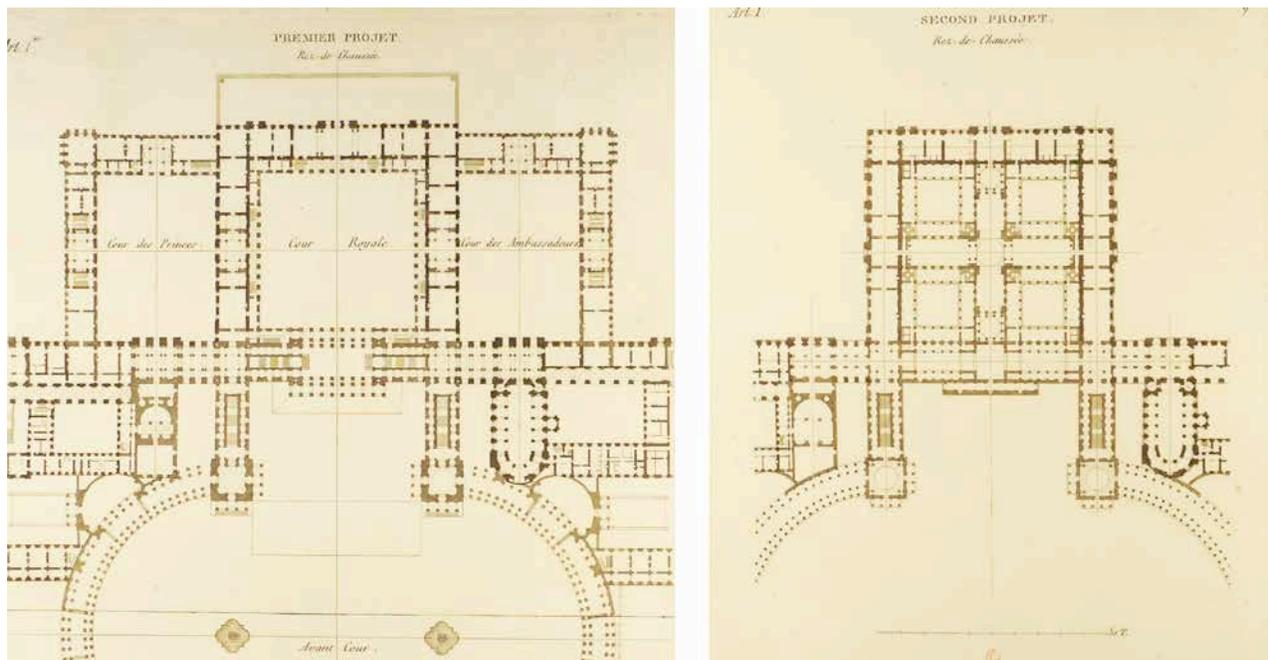
La construcción es en los edificios lo que la osamenta representa en el cuerpo humano. Esta debe ser adornada sin enmascararla por completo. Dependiendo de las regiones,

los climas y los tipos de edificios, la construcción es la que determina los motivos del ornamento. La construcción y la decoración permanecen en una profunda conexión, y si esta deja de existir, se presenta alguna anomalía en el conjunto (Percier, Fontaine, 1812, p. 15)

Esta postura, al parecer compartida por el maestro y sus discípulos, no es únicamente de orden estético y moral, y no concierne exclusivamente el ámbito de la decoración. Rechazando la tesis de una diferenciación entre estructura construida y organización interior, dicha postura se opone a la práctica de la distribución a la francesa tal y como la teorizó especialmente Jacques-François Blondel, cuya tesis contemplaba en cambio una autonomía posible e incluso deseable entre el sistema estructural –por una parte–, y los cerramientos y la decoración –por otra parte–. El posicionamiento de Peyre deja entrever en todo caso, un principio de relación entre las artes al interior del edificio y una jerarquía existente entre estas –la arquitectura como un marco para la pintura y la escultura, que confiere a estas un rol bien preciso–, que conoció un importante desarrollo en el seno de la École des Beaux-Arts.

Por lo demás, esta reivindicación no impone únicamente obligaciones a quien concibe la organización interior: significa además que la composición de los volúmenes de mampostería principal debe ser concebida de manera que deje

Figura 5. Primera y segunda versión para el proyecto de adecuaciones en el Castillo de Versailles. (*Euvres d'architecture* de A. F. Peyre)



expuesto lo esencial de la organización espacial y arquitectónica. La planta del proyecto de Peyre para un *pavillon* en Provençe (Peyre, 1818. pl 51) (fig. 4) evidencia la exigencia por una estricta concordancia entre los elementos estructurales (muros portantes) y la organización del espacio: al igual que en las villas de Palladio durante el siglo XVI, aquí por ejemplo, la noción de división resulta prácticamente ausente.

Grandes composiciones

Para continuar con el paralelo entre maestro y alumnos, es necesario recordar que como parte del ejercicio de la docencia, Peyre debía ante todo preparar a sus alumnos para los concursos académicos y por consiguiente para el Grand Prix de Rome, cuyos programas se caracterizaron a partir de 1779 por la exploración sistemática de una gama de grandes equipamientos, que suscitaron proyectos impregnados por una búsqueda constante de la regularidad, e incluso de la abstracción geométrica. Durante este periodo histórico que ya anunciaba el sistematismo de Jean Nicolas Louis Durand, el enfoque de Peyre y de sus alumnos con respecto al proyecto se encuentra presente en la recopilación de grabados del maestro aunque sin ocupar un lugar dominante. Sin embargo, las adaptaciones que Peyre propone para Versailles y en su proyecto para una biblioteca en el terreno de la Madeleine, son ejemplos de composiciones regulares relacionadas directamente con los trabajos académicos de los cuales son contemporáneas (fig. 3 y 5).

En los dos casos, un gran patio central rodeado por cuatro cuerpos regulares de edificios (la parte central de la planta del castillo en el caso de Versailles, y el conjunto del proyecto para la biblioteca) es dividido por dos galerías en ángulo recto que dan lugar a una figura cruciforme, determinando a su vez cuatro pequeños patios residuales en los ángulos. Este principio, empleado antes por François Jacques Delannoy (1755-1835) para el proyecto del *muséum* con el cual conquistó el Grand Prix de 1779⁵ y en el cual Durand se inspiró para ilustrar el mismo programa en su *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* par J. N. L. Durand (1802-1805, 3^o partie, planche 4), es de nuevo el mismo principio utilizado por Jean-Charles Bonnard para la parte central de su propuesta para un edificio del Tesoro público (Priour, Van Cléemputte, 1787-1797, cahier XVII, pl. 3).⁶

5. Este proyecto fue publicado especialmente en *Collection des prix que la ci-devant Académie proposait et couronnait tous les ans* (Priour, Van Cléemputte, 1787-1797, cahier I, pl. 3).

6. Ver sobre este aspecto : Garric, 2011a, p. 45.

Al tratarse del proyecto para una biblioteca, la idea de Peyre consistía como ya se había señalado antes, en reutilizar una cimentación preexistente y destinada originalmente para soportar otra edificación. El plano indica con un trazo ligero, el límite del área que correspondía a dicha construcción, y resalta en un gris más oscuro aquellas partes de las mamposterías inscritas en dicho perímetro. El pórtico monumental sobre la fachada de acceso, y el anfiteatro que forma una especie de cabecera proyectada en la fachada posterior como un hemicírculo, siguen el contorno de las estructuras subterráneas sin que la organización del conjunto parezca a primera vista fuertemente afectada por el contexto subterráneo.

La recopilación de Peyre cierra con una gran composición regular: se trata de la propuesta para un anfiteatro situado acertadamente en Madrid, justamente en uno de los principales países de Europa en donde ha perdurado hasta hoy la práctica del circo como en la Antigüedad (fig. 6). Recurriendo a los Antiguos, Peyre hacía hincapié en la importancia de entregarse a la actividad física:

El ejercicio de la lucha era, según los Antiguos, absolutamente necesario para la educación física del hombre y por tal razón se establecieron las escuelas para esta actividad. Los Griegos concedían la más alta consideración a quienes se distinguían en la gimnasia, siendo un honor el hecho de descender a la arena del anfiteatro (Peyre, 1818, "Article XI", s.p.).

El arquitecto imaginó una solución inédita para este estadio: retomando el modelo del anfiteatro romano -que ya había servido de referencia a Percier y a Vaudoyer para los coliseos presentados en el concurso para una « ménagerie » [casa de fieras] en el Grand Prix de 1783-, Peyre decide asociarlo con un orden monumental dórico períptero que evoca los pórticos de los grandes teatros franceses del siglo XVIII. La columnata concebida para rodear todo el edificio hubiera producido exteriormente el imponente aspecto de un inmenso templo elíptico.

Otro nexo de orden más simbólico esta vez, se tejió entre Pierre Fontaine y su maestro, con un proyecto de dimensiones más modestas aunque inscrito en la tradición de los concursos académicos: un pequeño monumento a la memoria de Louis XVI. No obstante y por razo-

nes diferentes al ejemplo anterior, este último no estuvo tampoco en consonancia suficiente con las expectativas propias de la época como para haber dado lugar a su construcción. Este pequeño monumento con forma de pirámide hueca contenía una especie de *martyrium*: un santuario circular formado por una columna que soportaba una cúpula perforada en su centro por un *oculus* que a su vez aseguraba una iluminación cenital. De esta manera, el monumento conjugaba sutilmente dos tipos arquitectónicos y dos tradiciones de culto a los muertos (fig. 7). Peyre parecía dar muestras de una cierta ingenuidad al creer posible en 1801 una celebración así: no había llegado aún el momento de romper simbólicamente también el vínculo con la Revolución. Como se sabe, no fue sino hasta el retorno de la Casa de Borbón cuando Fontaine, el alumno, fue encargado por Louis XVIII para realizar una capilla expiatoria.

Un cuidado especial con los detalles de ejecución

En el transcurso de su estada en Coblenza, Peyre tuvo la oportunidad de estudiar las ruinas romanas de la ciudad de Trèves, prestando especial atención al tipo de construcción utilizada para la mampostería de las termas, a lo cual consagró incluso una lámina presente en la memoria que da fe de aquellas investigaciones y en la cual se detalla la ejecución y se ilustran las dimensiones de los ladrillos, interesándose además por el lugar vecino del cual provenía la arena volcánica empleada para elaborar el mortero⁷. El interés prestado a una faceta práctica hacía eco de una consideración de Percier et Fontaine, quienes en el libro sobre las residencias de soberanos opinaban a propósito de su maestro:

.....mientras que su ameno pincel representaba las hermosas creaciones y agradables decoraciones que su genio inventaba, su sabio espíritu sabía deslizarse hacia los más pequeños detalles y hasta las más ínfimas particularidades de la ciencia, para aplicarla en la ejecución de aquellas obras confiadas a sus talentos.....” (Percier, Fontaine, 1833, p. 165).

El hecho de que un arquitecto se interesara en los pormenores de la ejecución, no tenía en sí

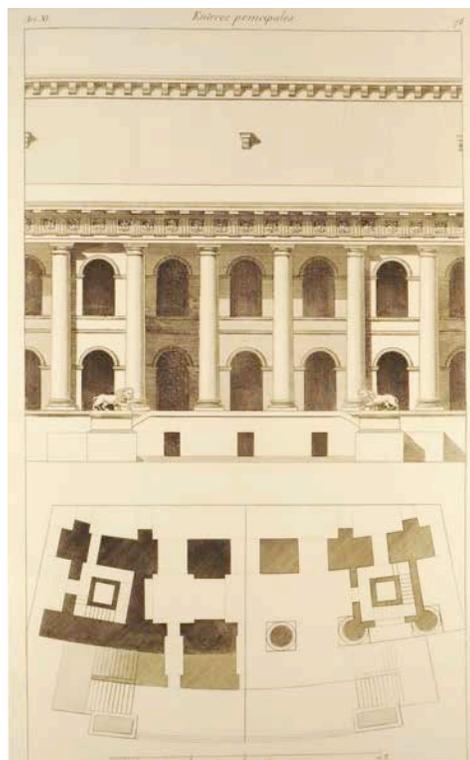


Figura 6.
Proyecto para un anfiteatro en Madrid. (*Euvres d'architecture* de A. F. Peyre)

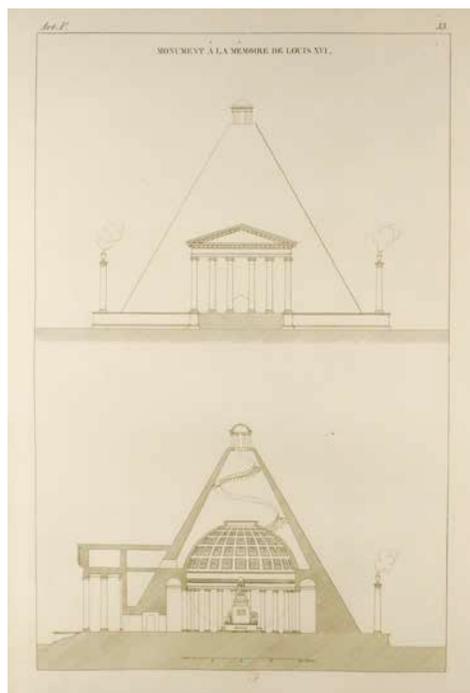


Figura 7.
Proyecto para un monumento dedicado a la memoria de Louis XVI. (*Euvres d'architecture* de A. F. Peyre)

nada de sorprendente, lo cual no significaba sin embargo que aquellas « ínfimas particularidades de la ciencia » encontraran siempre un espacio en las publicaciones, en las cuales se prefería generalmente hacer alarde de preocupaciones más trascendentales. Esto representó además un asunto especialmente sorprendente en el caso de Percier y Fontaine, cuya producción impresa

7. Antoine François Peyre, « Antiquités de la ville de Trèves, par le citoyen Peyre, Lu le 23 ventôse an 5 », *Mémoires de l'Institut National des Sciences et des Arts. Littérature et Beaux-Arts*. Tome second, París, Fructidor an VII, p. 549-556, pl. I – VII. Ver sobre este aspecto : Garric, 2011a, p. 40.

no presagiaba de ninguna manera su brillante dominio de la construcción en piedra, de lo cual da fe por ejemplo, la Capilla expiatoria de la rue d'Anjou [en París]. Ya sea debido a la italo filia presente en sus recopilaciones sobre Roma, o por el carácter a veces esquemático y a veces artístico en el trato dado a los diferentes temas abordados, aquellas recopilaciones de grabados no permitían augurar un dominio semejante de la arquitectura « *à la française* » [a la francesa] –según la expresión consagrada por Jean-Marie Pérouse de Montclos-, de la cual el edificio realizado se consagra en cambio como la elocuente demostración.

Las dos láminas escogidas por Peyre para presentar detalles de la ejecución, fueron concebidas con el propósito de dar cuenta de dos procedimientos bastante originales. La primera de ellas, presenta una cubierta en *impluvium* a base de losas de piedra, propuesta en el proyecto de ampliación de la biblioteca del rey –y que el autor relaciona con la Catedral de Notre-Dame de París (Peyre, 1818, planche 20) ; mientras que la segunda de ellas muestra una capilla construida en Deniécourt –cerca de Peronne en el departamento de la Somme- hecha a partir de materiales locales (fig. 8) :

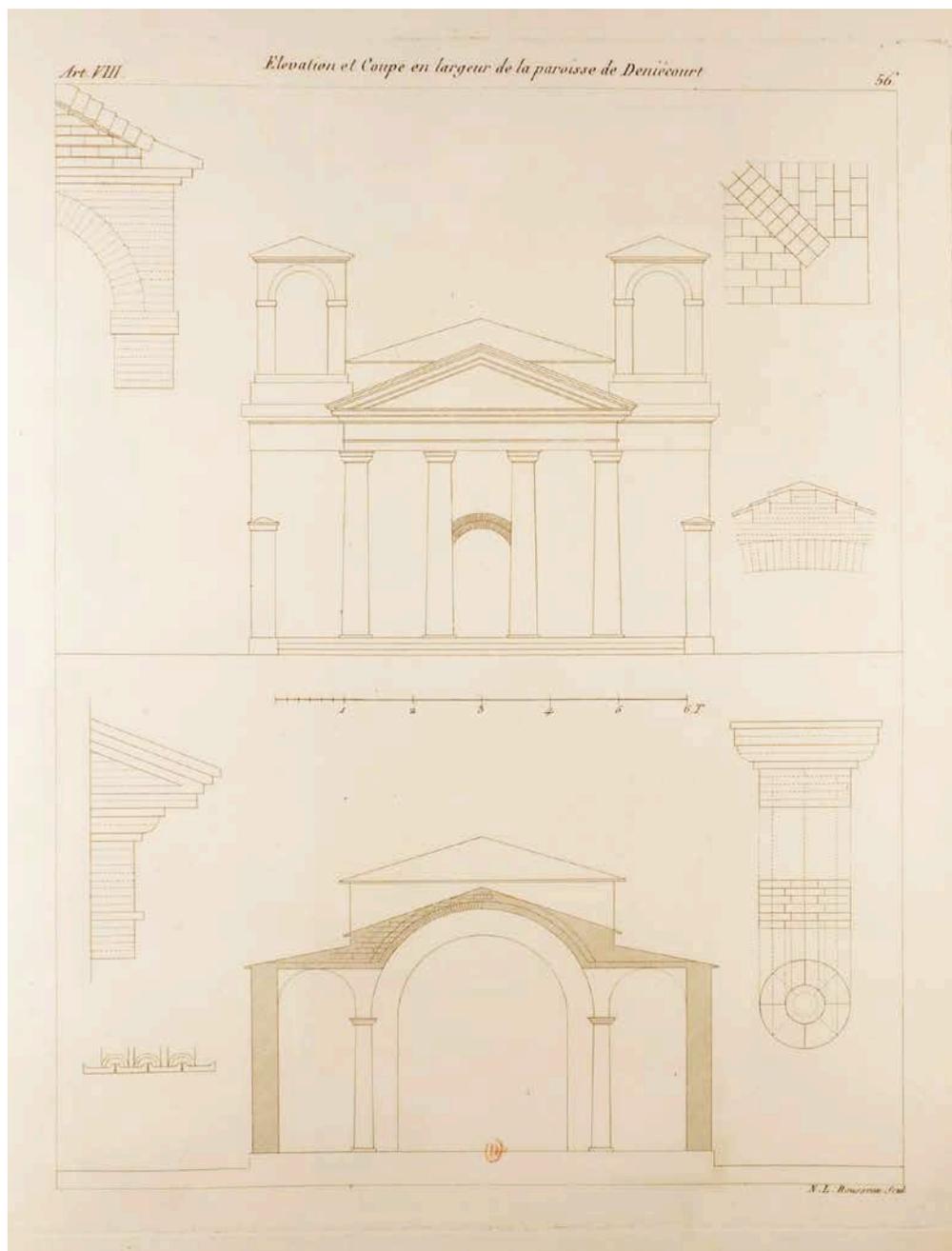


Figura 8.
Fachada, corte y detalles constructivos de la capilla construida en Deniécourt. (Œuvres d'architecture de A. F. Peyre)

Había allí mismo sobre el terreno, una ladrillera –precisa el autor- de donde se había extraído el bloque para construir y reparar el castillo. Yo le propuse erigir la totalidad de la iglesia con los mismos materiales. (Peyre, 1818, pp. 74-75).

La fachada esquemática de la iglesia de Deniécourt parece haber sido publicada únicamente con el fin de permitir la observación de detalles de la ejecución, cuya simplicidad roza sin embargo con aquella que caracteriza a la arquitectura rural. El uso del ladrillo tallado en su sitio para realizar las molduras requería de un despiece preciso, asociando además un número entero de lechos de ladrillos para cada elemento. Los fustes de las columnas fueron construidos con ladrillos especiales en cuarto de círculo. Y si la referencia a los pavimentos en piedra de las cubiertas de Notre-Dame remiten a una cultura parisina de grandes edificios en piedra, esta iniciativa ilustra otra faceta de Peyre, quien no se rehusó a revelar que en ocasiones empleaba soluciones particularmente pragmáticas y modestas, y que esta vez supo movilizar un *savoir-faire* que no puede considerarse como autónomo de su cultura italiana.

En los dos casos, no se trató de ejemplos de construcción ordinaria sino de procedimientos bien específicos, extraídos de fuentes medievales en el primer caso, e italianas y vernaculares en el segundo. Peyre los propuso como alternativas a las formas de fabricación habituales: alternativas que ilustran igualmente un ejercicio intelectual abierto, conforme a su comprobado interés por arquitecturas pertenecientes a periodos históricos y a áreas culturales diversas.

La forma en la que Peyre consiguió movilizar su conocimiento sobre Italia, permite completar el retrato de un autor que intentó conjugar un apego constante por la moderación y el rigor clásico –rayando a veces con la austeridad, e incluso con el jansenismo–, con un interés ecléctico por los diferentes ejemplos arquitectónicos que él había tenido la ocasión de estudiar (Garric, 2011a, p. 40). Este último punto completa también el paralelo entre el maestro y sus alumnos.

Las referencias italianas de Antoine François Peyre

Laureado en 1762 con el Grand Prix, Peyre fue *pensionnaire* en Roma entre 1763 y 1766, y se

interesó allí no solamente por las ruinas de la Antigüedad sino también por los edificios « modernos », dibujando la Basílica de San Pietro en Roma o los palacios e iglesias del Renacimiento (Hauteceur, 1952, pp. 231-232). La recopilación de estas obras guarda diversas pruebas de la influencia que tendría luego sobre su trabajo aquella estancia ultramontana.

Sin duda alguna, el paladianismo certificado de las *maisons de plaisance* [casas de recreo] y de las *maisons de campagne* [casas de campo] de Peyre, resultaba el aspecto más previsible de su italianismo y el menos abiertamente atribuible a la experiencia italiana personal. Pero el gusto a la italiana de la granja que acompañaba el *pavillon* situado cerca de Trèves « a orillas del río Moselle », con sus graneros abiertos bajo comble llaman la atención por su carácter precoz, especialmente dado que el dibujo publicado data de tiempo antes de la Revolución⁸. Sin embargo, la referencia más evidente que hizo Peyre a la arquitectura moderna de Italia se manifiesta en la propuesta presentada con motivo del concurso de 1780 para la construcción de una vasta plaza de armas frente al castillo de Versailles: una plaza aunque no exactamente oval o elíptica al menos si con un trazado cercano a la elipse, y delimitada lateralmente por dos cuádruples columnatas toscanas en hemiciclo evocando sin ninguna ambigüedad la plaza de San Pietro en Roma. Dicho proyecto fue también aquel que más aproximó a Antoine François Peyre a aquellas grandes composiciones marcadas por la influencia de Piranesi, y en las cuales su hermano mayor, Marie Joseph, también ponía en escena vastas columnatas curvadas. En la recopilación de sus obras, el desmesurado proyecto de Marie Joseph Peyre para una iglesia catedral hace referencia explícitamente a la columnata de Bernini (Peyre, 1765, planches 13-14).

Se trata nuevamente de una obra de quien fuera el arquitecto del papa Alejandro VII, la que inspiró el proyecto del convento para los Jacobinos en la rue Saint-Jacques. La iglesia estaba organizada siguiendo una planta basilical a la cual se adicionarían con el tiempo, capillas manieristas o barrocas. La nave central estaba separada de las naves laterales por dos hileras de columnas siguiendo un modelo en boga en París, desde la elección del proyecto de Jean-François Chalgrin para Saint-Philippe-du-Roule. Pero se torna complicado determinar con certeza la fuente del patio circular de los religiosos, ubicado detrás del *hôtel*.

8. Como lo permite suponer el comienzo de la reseña: « El Barón de Kerpen, canónigo del capítulo electoral y gobernador de la ciudad de Trèves, tenía en *apanage* [sistema de cesión] la *censive* [tierra concedida de acuerdo a un censo anual] de Thiburg, situada a una milla de distancia de la ciudad a orillas del río Moselle, en una ubicación admirable », (Peyre, 1818, p. 75)

¿Es posible que se trate de una reinterpretación del programa ejecutado por Lemercier en la iglesia del Oratoire, o quizás de una imitación de la

planta de la Basílica de la Santissima Annunziata en Florencia?

La puesta en escena de la fachada para la segunda versión del proyecto, situado por Peyre en la plaza Saint-Michel, se encuentra en cambio claramente inspirada en otra realización de Bernini: la iglesia de Sant'Andrea al Quirinale. La referencia es explícita en el plano y en la perspectiva (fig. 9 y 10) que muestran una fachada vertical coronada por un frontón enmarcado por un muro cóncavo.

El vocabulario arquitectónico escogido es severo y sin florituras, excluyendo todo préstamo al siglo de Borromini. No obstante, según una diferenciación impuesta en la época, que prefiguraba ya los principios eclécticos de la École des Beaux-Arts, aunque la corrección clásica del detalle es perseguida con todo rigor, la dramatización barroca del espacio no es descartada, toda vez que se trata de la organización del plano.

Conclusión

A través de esta interpretación del *recueil* de Antoine François Peyre, a la luz de la producción y de los intereses de sus alumnos y de sus sucesores, se refuerza la idea acerca de una continuidad entre los últimos años de la Académie Royale d'Architecture y el restablecimiento del orden en la enseñanza de la

Figura 9.
Planta del proyecto del convento para los Jacobinos de la rue Saint-Jacques. (Œuvres d'architecture de A. F. Peyre)

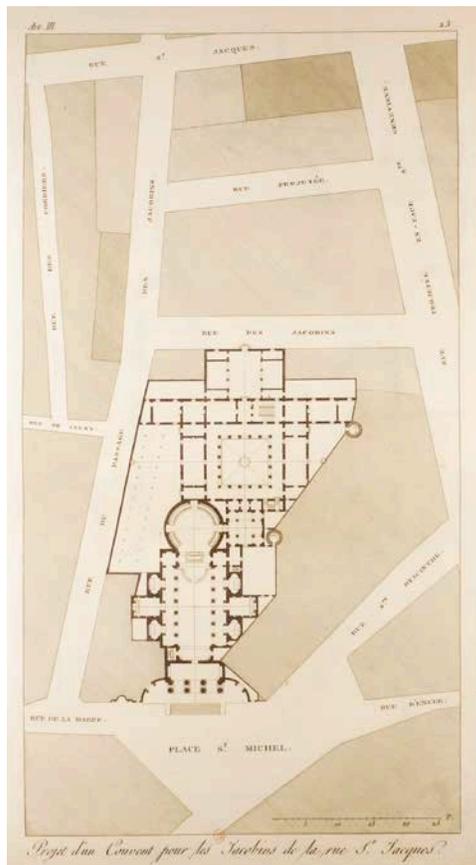
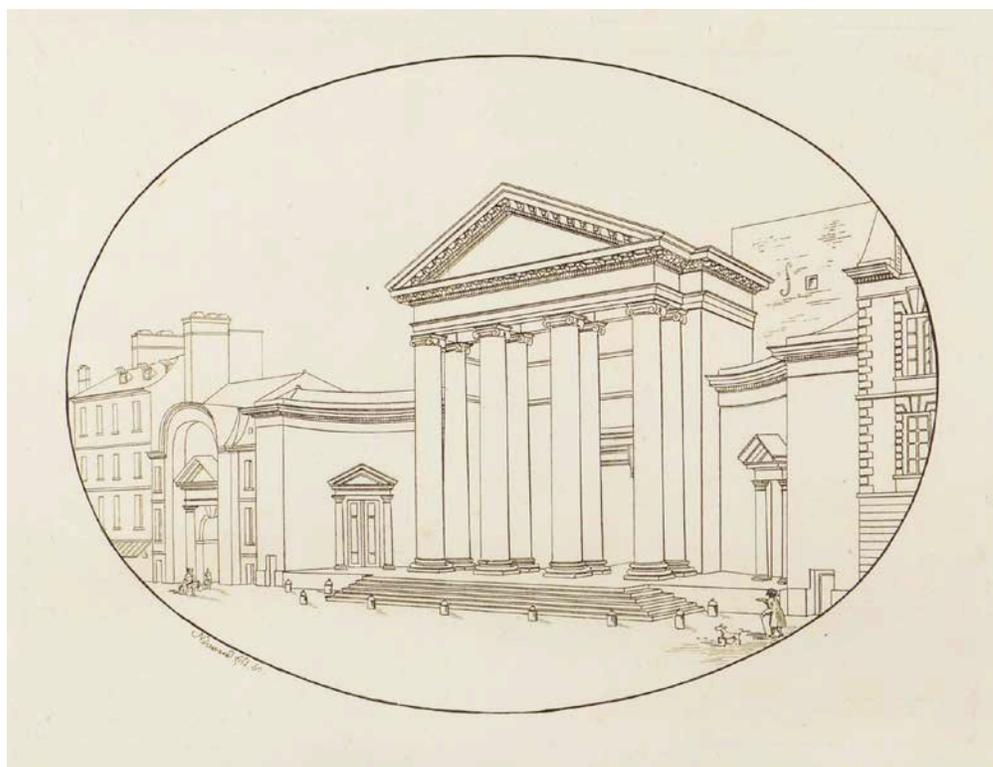


Figura 10.
Fachada del proyecto del convento para los Jacobinos de la rue Saint-Jacques. (Œuvres d'architecture de A. F. Peyre)



arquitectura que se consiguió con la creación de la École des Beaux-Arts. Desde luego, resulta siempre difícil afirmar, cuando llega a su fin la vida de un maestro, si han sido sus alumnos quienes recorrieron el camino trazado por él, o si fue él mismo quien se nutrió de los aportes de aquellos. Queda la pregunta sobre la teoría, e independientemente de lo dicho por Percier y Fontaine acerca de esta teoría no escrita que puede ser planteada como una teoría desde el ejemplo y desde la imagen, pero sobre la cual recae también la sospecha de haber sido habitualmente una teoría entre líneas o incluso una teoría silenciosa fundadora también de la tradición de los ateliers de la École des Beaux-Arts, y que remite de forma implícita a los alumnos hacia la verdad inefable de que, más allá de toda explicación posible tanto ellos como sus maestros se encuentran solos frente a su deseo de apropiarse del pasado para dar forma al futuro.

Referencias

- Baudez, B. y Massounie, D. (dir.) (2016). *Chalgrin (1739-1811). Architectes et architectures de l'Ancien Régime à la Révolution*. Bordeaux: William Blake.
- Durand, J.N.L. (1805). *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*. Paris: École Polytechnique. <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-1328>
- Fontaine, P.F.L. y Percier, Ch. (1833). *Résidences de Souverains : parallèle entre plusieurs résidences de Souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne, et d'Italie*. 1 vol. (VII-354 p.). Paris : les auteurs. http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00G000100137001101411226
- Fontaine, P.F.L. y Percier, Ch. (1798). *Palais, maisons et autres édifices modernés, dessinés à Rome, publiés à Paris par Charles Percier, P.F.L. Fontaine*. Paris: Ducamp. <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-818>
- Fontaine, P.F.L. y Percier, Ch. (1810). *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris: Pierre Didot l'aîné.
- Fontaine, P.F.L. y Percier, Ch. (1801-1812). *Recueil des décorations intérieures: comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement: comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc. etc., composés par C. Percier et P. F. L. Fontaine, exécutés sur leurs dessins*. Paris: les auteurs, Pierre Didot l'aîné.
- Garric, J.-P. (2011a). *L'Académie Royale d'Architecture aux origines d'un art de la composition, 1779-1799*. En : Lambert, G. y E. Thibault (dir.) *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles d'architecture entre théorie et pratique*, Wavre: Mardaga.
- Garric, J.P. (2011b). *Durand o Percier ? Deux approches du projet d'architecture au début du XIX siècle*. Paris: Bibliothèques d'atelier. *Edition et enseignement de l'architecture à Paris, 1785-1871*. Recuperé de <https://inha.revues.org/3186>
- Hauteœur, L. (1952). *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV. Paris : Picard.
- Lucan, J. (2009). *Composition, non composition. Architecture et théories XIX-XX siècles*. Lausanne : PPUR.
- Pérouse de Montclos, J. (1994). *Étienne-Louis Boullée*. Paris : Flammarion. 185(16), 184.
- Pérouse de Montclos, J.-M. (2013). *L'architecture à la française. Du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : Picard. [Primera edición: 1982]
- Peyre, M.-J. (1765). *Oeuvres d'architecture de Marie Joseph Peyre*. Paris: Prault et Jombert. https://archive.org/details/gri_33125010864763
- Peyre, A.F. (1818). *Oeuvres d'architecture de A.-F. Peyre*. Paris: chez l'auteur, rue des Saints-Pères ; Imprimerie de Firmin Didot. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54773218?rk=21459;2>
- Peyre, A.F. *Fructidor an VII. (1798). Antiquités de la ville de Trèves, par le citoyen Peyre*, Lu le 23 ventôse an 5, *Mémoires de l'Institut National des Sciences et des Arts. Littérature et Beaux-arts. Littérature et Beaux-Arts. Tome second*, Paris.
- Prieur, A. P. y P. L. Van Cléemputte (1787-1796). *Collection des prix que la ci-devant Académie d'Architecture proposoit et couronnoit tous les ans, gravée au trait, imprimée sur papier propre être lavé*. Paris: chez Basan, Joubert, et Van Cléemputte. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515392t>
- Quatremère de Quincy, A. C. (1834). *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut*. Paris: Adrien Le Clère. http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00G000100137001101401854